RAFFAEL
UND
DONATELLO

RAFFAEL UND DONATELLO.

RAFFAEL UND DONATELLO.

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE

DER

ITALIENISCHEN KUNST

VON

WILHELM VÖGE.

MIT 21 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 6 LICHTDRUCKTAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).
1896.

GEORG DEHIO

IN

VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

INHALT.

Seite.

Verzeichnis der Abbildungen IX

Vorbemerkung 1

1. Die Georgsbilder 2

2. Raffael und Donatello's Paduaner Reliefs 7

3. Eine Zeichnung nach Donatello in den Uffizien 8

4. Noch einmal: Raffael und die Paduaner Reliefs 11

5. Noch einmal die Zeichnung in den Uffizien 29

6. War Raffael in Padua? 34

Verzeichnis der im Text citierten Werke Raffael's 37

VERZEICHNIS

DER IM TEXT GENANNTEN WERKE RAFFAEL'S.[1]

FRESKEN.

Brand im Borgo 13 f., 17, 19 (Anm. 1), 24 (u. Anm. 6).
Disputa 7, 14 f., 17, 19, 27.
Heliodor 7, 16 fff., 27.
Loggien 23, 24 (u. Anm. 6), 25 (Anm. 1) — Anbetung des goldenen Kalbes 14, 19 (Anm. 1), 24 (Anm. 5 u. 6) — Durchzug durch das rote Meer 18, 24 (Anm. 5) — Findung Mosis 17 (Anm. 2) — Gesetzgebung Mosis 20, 24 (Anm. 5).
Martyrium der heiligen Caecilie (Rom, La Magliana) 7.
Messe von Bolsena 17, 19, 28.
Schenkung des Constantin 7, 17 (u. Anm. 2), 20 fff, 26, 28, 37 f.
Schule von Athen 7 (Anm. 2), 11 ff., 17 fff., 21, 25, 27.
Sibyllen (Rom, S[a] Maria della Pace) 21, 24.
Stanzen (i. allg.) 23 ff. 27 ff.

TAFELBILDER.

Georg mit der Lanze 2 f., 4 (Anm. 4) f.
Georg mit dem Säbel 3 f., 6 (Anm. 2) f.
Grablegung 35.
Heilige Cäcilie 21 (u. Anm. 1), 24.
Kreuztragung (Predella) 17 (Anm. 3).
Madonna Bridgewater 35 (Anm. 1).
» di casa Canigiani 35 (Anm. 1).
» Franz' I 19 f.
Madonna Granduca 35 (Anm. 1).
» im Grünen 19, 34, 35 (Anm. 1).
» de' Tempi 7 (Anm. 2), 22, 24, 34, 35 (Anm. 1).
» Terranuova 35 (Anm. 1).

ZEICHNUNGEN.

Florenz, Uffizien: Zeichnung nach Donatello 8 fff., 17 f., 29 fff., 35, 38. — Karton zum Georg mit der Lanze 6 (Anm. 1 u. 2). — Zeichnung zum Georg mit dem Säbel 4 f. — Mädchen-Kopf 9 (Anm. 1). — Madonnenstudien 9 (Anm. 1), 31 (Anm. 1), 32 f., 33 (Anm. 1). — Reiterstudie 4 (u. Anm. 2) f., 9 (Anm. 1), 33.
Frankfurt, Städel'sches Institut: Entwurf zur Disputa 15 (Anm. 1.)
London, British Museum: Studie zur Madonna Bridgewater 33 (Anm. 3); — Windsor Castle: Entwurf zur Disputa 12, 18.
Mailand, Ambrosiana: Karton zur Schule von Athen 20 (Anm. 1), 25.
Oxford: Skizze nach Donatello's Georg 6. — Engelstudien 33 (Anm. 1).
Paris, Expos. de l'École des beaux-arts: Studie zur Madonna del baldacchino 33 (Anm. 2); — Louvre: Entwurf zur Disputa 15 (u. Anm. 1).
Wien, Albertina: Studie zur Kreuzigung 33 (Anm. 3) — Madonnenstudien 31 (Anm. 1), 32 (u. Anm. 1), 33 (u. Anm. 3).

[1] Die Zahlen bezeichnen die Seiten.

BERICHTIGUNG.

Es sind irriger Weise zwei falsche Schreibungen in den Text gekommen:
statt Giùlio ist zu lesen Giulio,
» Disputà » » » Disputa.
S. 17, Anm. 2 ist statt Taufe des Constantin Schenkung zu lesen.
S. 22, Anm. 3 » » Bartolomes Bartolommeo zu lesen.
Das Verzeichnis der Werke Raffael's steht S. VIII (n. 37).

A.

B.

TAF. I. ZEICHNUNG RAFFAEL'S NACH DONATELLO'S RELIEF MIT DER WUNDERBAREN FINDUNG DES HERZENS. (A. DAS GANZE, VERKLEINERT, B. DETAIL IN DER GRÖSSE DES ORIGINALES). FLORENZ, UFFIZIEN.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

1. Lichtdrucktafeln.

Taf. I. Zeichnung Raffael's nach Donatello's Relief mit der wunderbaren Findung des Herzens. Florenz, Uffizien (nach eigener Aufnahme).

» II. Donatello's Relief mit der wunderbaren Findung des Herzens. Padua, Santo (n. Alinari).

» III. Donatello's Relief mit dem Eselswunder. Padua, Santo (n. Alinari).

» IV. Donatello's Relief mit der Geschichte vom Säugling und der Mutter. Padua, Santo (n. Alinari).

» V. G. F. Penni. Die Schenkung des Constantin. Rom, Vatikan (n. Alinari).

» VI. Raffael: Die Messe von Bolsena. Rom, Vatikan (n. Alinari).

2. Im Text.

Seite.

Abb. 1. Donatello's Relief mit dem heiligen Georg. Florenz, Or San Michele (n. Alinari) 1

» 2. Raffael's «Georg mit der Lanze». St. Petersburg, Eremitage (n. Braun). 3

» 3. Zeichnung zu Raffael's «Georg mit dem Säbel». Florenz, Uffizien (n. Braun) 4

» 4. Detail aus Raffael's Reiterstudie in den Uffizien zu Florenz (n. Braun). 5

» 5. Detail aus derselben Studie (n. Braun) 6

» 6. Detail aus Raffael's «Schule von Athen» (n. Alinari) 11

» 7. Detail einer Sepiazeichnung, zu Raffael's «Disputà» gehörig, Windsor (n. Braun) 12

» 8. Detail aus Raffael's «Brand im Borgo» (n. Anderson) 14

» 9. Detail aus Perugino's Fresko der Dreifaltigkeit, Rom, Vatikan (n. Alinari) 14

» 10. Detail aus Raffael's «Disputà», linke Seite (n. Alinari). 15

Seite

Abb. 11. Detail aus Raffael's «Vertreibung des Heliodor» (n. Alinari) . . . 16

» 12. Detail aus einer Zeichnung Raffael's nach Donatello's Relief mit der Findung des Herzens, verkleinert und im Gegensinne 18

» 13. Gruppe aus Donatello's Relief mit dem Eselswunder 19

» 14. Gruppe aus Raffael's «Schule von Athen», linke Seite. 19

» 15. Detail aus dem Fresko der Verkündigung des Gesetzes durch Moses. Vatikan, Loggien (n. Alinari) 20

» 16. Detail aus Raffael's Fresko der Sibyllen in S^a Maria della Pace, Rom (n. Alinari) 21

» 17. Detail aus Donatello's Relief mit der Heilung des jähzornigen Jünglings; im Gegensinne (n. Alinari) 22

» 18. Detail aus den Studien Raffael's zur «Madonna im Grünen», Wien, Albertina (n. Braun) 31

» 19. Detail eines Blattes mit Madonnenstudien Raffael's. Florenz, Uffizien (n. Alinari) 32

» 20. Detail aus den Studien Raffael's zur «Madonna im Grünen», Wien, Albertina (n. Alinari) 33

» 21. Detail aus einer Studie Raffael's zur «Madonna del baldacchino», Ausstellung der École des beaux-arts 1879 (n. Braun) 33

Abb. 1.

Man liebt es, von den Anhängern der sogenannten Einflusstheorie mit einem Lächeln zu sprechen. Man versperrt damit den Zugang zu Problemen, auf deren Erörterung man vielmehr dringen sollte.

Man sieht Gegensätze, wo solche garnicht vorhanden sind. Kann nicht eine selbst weitgehende Benutzung älterer Werke mit höchster Originalität Hand in Hand gehen? Ja, verschafft uns nicht das weitere Verfolgen dieser Zusammenhänge mit früheren Schöpfungen, mit der künstlerischen Ueberlieferung, in nicht wenigen Fällen erst Eintritt in jene heiligen Räume, die wir alle zu betreten begierig sind, in die geistige Werkstatt der grossen schöpferischen Naturen?

Vergegenwärtigen wir uns die Zeit, da Raffael emporkam. Eine unübersehbare Fülle entwicklungsfähiger Motive war durch die künstlerische Arbeit mehrerer Jahrhunderte gleichsam zubereitet. Er sah sich inmitten dieses blühenden Gartens, noch ehe er Zeit gefunden, im Leben sich umzuthun. Durch die Kunst, nicht durch das Leben, empfängt er die ersten und wichtigsten Anregungen. Er «erfindet» nicht; er gestaltet nur, entwickelt nur, was er vor sich sieht. Eindrücke von Kunstwerken sind es, von denen er bei seiner schöpferischen Arbeit ausgeht. Er erfasst und durchdringt dieselben mit seinem hochragenden Schönheitssinn, mit seiner persönlichen Auffassung der Natur.

Man hat, wenn von Raffael's «Vorbildern» die Rede war, vorwiegend von den Malern, dagegen nur beiläufig von der italienischen Skulptur gesprochen. Die Bedeutung, welche die ältere italienische Plastik für die Kunst des klassischen Zeitalters hatte, ist noch nicht gewürdigt. Und doch war sie *ungemein gross*. Die Untersuchung über Raffael's Beziehungen zu Donatello stellt nur ein einzelnes Kapitel dar innerhalb dieses allgemeineren Zusammenhanges.

1. DIE GEORGSBILDER.

Es ist bekannt, dass Raffael's Bildchen mit dem heiligen Georg, das sich jetzt in St. Petersburg befindet, auf Donatello's Relief am Sockel seiner Georgsstatue zurückgeht.

Es erscheint nicht nötig, auf den Vergleich der beiden Darstellungen hier zurückzukommen. Sie hängen ohne Zweifel mit einander zusammen;[1] die Anlehnung ist eine weitgehende. Raffael war hier auf eine künstlerische Individualität getroffen, der er sich in manchem Punkte verwandt fühlte. Diese lebendige Bewegung von Ross und Reiter, diese schwungvoll gezeichnete Frauenfigur, das überraschte ihn; es stand hier vor ihm wie ein Gebilde der eigenen Phantasie. Indem er entlehnte, schien er sich selbst auszuwirken.

Raffael ist jedoch gar weit entfernt zu kopieren. Worauf ich die Aufmerksamkeit noch einmal lenken möchte, das sind die Veränderungen, die er vornimmt.

Man gehe vom Einfachsten aus, von den ganz verschiedenen Raumbedingungen. Bei Donatello (vgl. Abb. 1) ein breiter niedriger Predellenstreifen, Raffael's Täfelchen (vgl. Abb. 2) ein Hochformat. Die Frau rechts, die Höhle links schob er in den Hintergrund. Reiter und Drache rückten näher zusammen. Der letztere durfte jedoch das Ross nicht verdecken. Raffael löst die Schwierigkeit in geistreichster Weise. Er lässt die Bestie nicht wie Donatello *gegen* das Pferd anspringen. *Sein* Ritter Georg hat *blitzschnell* angegriffen, er hat den Drachen *von hinterrücks* überrascht, dieser fand die Zeit nicht, sich in günstigster Position zur Wehr zu setzen.

Im Einklang hiermit die veränderte Pose des Pferdes. Raffael lässt die Hinterbeine desselben weit nach rückwärts ausgreifen, der Reiter kommt soeben im vollsten Carrière herangesprengt.

Das letztere Motiv ist zugleich in feinfühliger Rücksicht auf den gegebenen Raum gedacht. Es wäre thöricht zu sagen, der letztere habe den Künstler

[1] Springer (Raffael und Michelangelo Bd. I ² S. 118) drückt sich hier, wie mir scheint, etwas zu skeptisch aus, wenn er sagt: «Man möchte sogar den Einfluss eines bestimmten Florentiner Werkes, des Reliefs von Donatello am Sockel der bekannten Georgsstatue vermuten.» Mit Recht meint Schmarsow: «Dass Raphael's Erfindung von dem Relief Donatello's ausgegangen ist, ist unzweifelhaft.» Vgl. «Raphael's Heiliger Georg in St. Petersburg» Im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlgn. 1881, S. 254 ff. Ebenso Müntz.

zunächst dazu angeregt. In einem genialen Kopfe folgen die Ideen einander mit einer Geschwindigkeit, dass sich das Vorher und Nachher unserer Schätzung entzieht. Wir bewundern die Lösung.

Hätte Raffael die Hinterhand wie auf dem Vorbilde untertreten lassen, so wäre die rechte Bildecke leer geblieben. Erst die gewählte Anordnung stellt das Gleichgewicht her. Die rechte Ecke ist nun wie die linke ausgefüllt; in der letzteren ist der Drache und eine felsige Erhebung des Bodens angebracht. «Mit bewusster Verwerthung der Kräfte, bringt Raphael eine pyramidale Erhebung heraus, deren statisch-mechanische Notwendigkeit in die Augen springt.»[1]

Abb. 2.

Raffael's Ritter steht steil im Bügel; auf dem Vorbilde presst sich der Schenkel an den Leib des Pferdes. Wieder ein Zug, der uns zeigt, wie gewissenhaft Raffael die Komposition durchdenkt, wie er, obwohl sich dem Gegebenen anschmiegend, doch *frei* herausschafft aus der Situation, die *ihm* vorschwebt. So wie wir den Ritter hier vor uns sehen, ist er eben herangeritten gekommen. *Was Raffael giebt, ist ein verwegenes Niederkämpfen im ersten Anlauf,* bei *Donatello* ein regelrechter Waffengang.

Es ist fürwahr reizend zu sehen, wie des Künstlers Sinn für das Dramatisch - Bewegte, durch Donatello geweckt, hoch aufschäumt; er übertrumpft, was ihm eben noch neu war.

Ich bin mit Schmarsow und v. Seidlitz der Ansicht, dass das verwandte im Louvre bewahrte Bildchen des «Georg mit dem Säbel» die spätere Schöpfung ist.[2] Die Gründe will ich hier nicht weitläufig wiederholen.[3] Die Komposition ist ungleich glücklicher, das prachtvolle Pferd präsentiert sich hier von vorn. Die Auffassung ist kühner, man beachte, wie hier selbst die Figur der Königstochter in's Dramatische gewendet ist, sie flüchtet. Die Formengebung, zumal bei den Tieren, ist ganz anders grossartig (vgl. Abb. 3).

Wichtig ist auch Folgendes: es scheint, dass Raffael dieses zweite Georgs-

---

[1] Schmarsow a. a. O. S. 256.

[2] Springer, Morelli, Müntz u. a. haben das Louvrebild für das ältere erklärt.

[3] vgl. Schmarsow a. a. O. S. 257.

bild wesentlich frei erfunden hat. Die Skizze, von der er diesmal ausging, war nicht die Nachbildung einer älteren Darstellung gleichen Inhalts, sondern etwas ganz anderes. Ich glaube, dass sie uns erhalten ist und zwar in jener bekannten Reiterstudie in den Uffizien.[1] Ich gebe dies nur als Vermutung. Das Ross, das wir ganz rechts auf dieser Zeichnung finden vgl. Abb. 4), ist in Bewegung wie Formen identisch mit dem des Georg.[2] Die Figur des letzteren kommt im «Sitz» ganz auffallend überein mit dem Reiter, der auf demselben Blatte ganz links erscheint (vgl. Abb. 5).[3] Man sehe, wie der Schenkel sich mit der inneren Seite

Abb. 3.

gegen das Pferd legt, man vergleiche die Bildung der Taille, die linke Faust. Auf der Zeichnung zum «Georg mit dem Säbel» (Abb. 3), ebenfalls in den Uffizien, *haben wir sogar genau dasselbe Motiv des Sattels, der Bock desselben greift um*

---

[1] Br. 505.

[2] Hermann Grimm machte bekanntlich darauf aufmerksam, dass das Ross des ‹Georg mit dem Säbel› auf die Rosse von Montecavallo zurückweise (‹Zu Raphael›, Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlgn. 1882, S. 267 ff.) Er bemerkt ebendort, dass auch die beiden letzten Pferde rechts auf jener Florentiner Reiterstudie Wiederholungen der Rosse von Montecavallo seien. Die Verwandtschaft zwischen dem Ross ganz rechts auf jener Studie und dem des Georg, die Grimm offenbar auch aufgefallen ist, will er also aus diesem Zurückgehen auf eine gemeinsame Quelle erklären, den Gedanken, dass die Florentiner Studie als Skizze zum Georgsbilde könnte gedient haben, dass zwischen beiden Darstellungen also eine direkte Beziehung vorliege, äussert er nicht. Die weiteren von mir im Text angeführten Berührungspunkte machen das letztere m. E. ziemlich wahrscheinlich.

[3] Auf gewisse Uebereinstimmungen in der Bildung des Vorderzeuges bei diesem Pferde und dem des Georg a. d. Gemälde (auf der Zeichnung zu dem Bilde sind diese Details weggelassen) ist kein Gewicht zu legen. Jenes ist z. B. auf dem Bilde des ‹Georg mit der Lanze› ebenso gebildet.

die Hüfte herum. Auf dem Gemälde ist dieses Detail fortgeblieben. Endlich der Reiter, der rechts von dem ebengenannten auf jener Studie sichtbar ist, *trägt jenen Helm mit den nickenden Straussenfedern*, den wir auch auf dem Georgsbildchen finden. Für die flüchtende Königstochter könnte man auf den im Laufschritt dahinstürmenden Schildhalter verweisen.

Man sieht, wie auf diesem raffaelischen Blatte sozusagen alle Elemente für jene Georgsdarstellung bereit lagen. Das Motiv des aus dem Bilde Herausprengens war hier nicht weniger als viermal gegeben. Es bedurfte nur des schöpferischen Funkens, um aus den hier gebotenen Motiven das «*Bild*» zu gestalten.

Abb. 4.

Liegt hier ein Zusammenhang vor, so ist damit, wie mir scheint, aufs neue die spätere Entstehung des Pariser Bildes dargethan. Denn offenbar hat sich der Künstler eben damals, als er — im Auftrage eines andern — *zum ersten Male diesen Stoff zu gestalten hatte,* nach einer älteren Darstellung desselben Gegenstandes umgesehen. Als er dann das Thema später wieder aufnimmt — ob aus eigenem Antriebe, wissen wir nicht — erscheint er mit der Tradition nur insofern noch verbunden, als seine Erfindung naturgemäss in ihren Grundzügen an die eigene ältere Schöpfung anknüpft. Er führt seine Aufgabe nun jedoch in freiester Weise, und ohne irgend einem älteren Vorbilde dieser Art einen Blick zu schenken, durch. Dass er umgekehrt verfahren sei, ist nicht nur an sich sehr unwahrscheinlich; es wäre auch wenig im Einklang mit Raffael's Wesen, der sich immer zunächst verständnisvoll an das Vorhandene angeschlossen hat, um dann erst kühneren Flug zu wagen.

Das Blatt mit den Reitern in den Uffizien ist, ich glaube mit Recht, zu Pinturicchio's Fresken im Dome von Siena in Beziehung gesetzt worden. Hängt es mit dem Bilde des heiligen Georg im Louvre zusammen, so war es zur Zeit der Entstehung dieses Bildes also noch in Raffael's Händen; Raffael hätte diese und vielleicht ein paar andere Skizzen dem Pinturicchio erst später zugewendet.

Der Zeitpunkt der Entstehung des Louvrebildes wäre zugleich ein terminus post für die Beziehungen Raffael's zu den Fresken des Pinturicchio in Siena.

Raffael's Skizze nach Donatello's Relief an Or San Michele ist nicht auf uns gekommen.[1] Dass er dasselbe skizziert hatte, ich will sagen, dass er die Komposition nicht etwa aus dem Gedächtnis wiederholte, ist kaum zweifelhaft. Was er vor Augen hatte, war offenbar das Florentiner Orginal; wie schon Schmarsow bemerkte, kann eine allgemeine Verbreitung dieses Reliefs durch Skizzen der Künstler nicht wohl angenommen werden.[2]

Abb. 5.

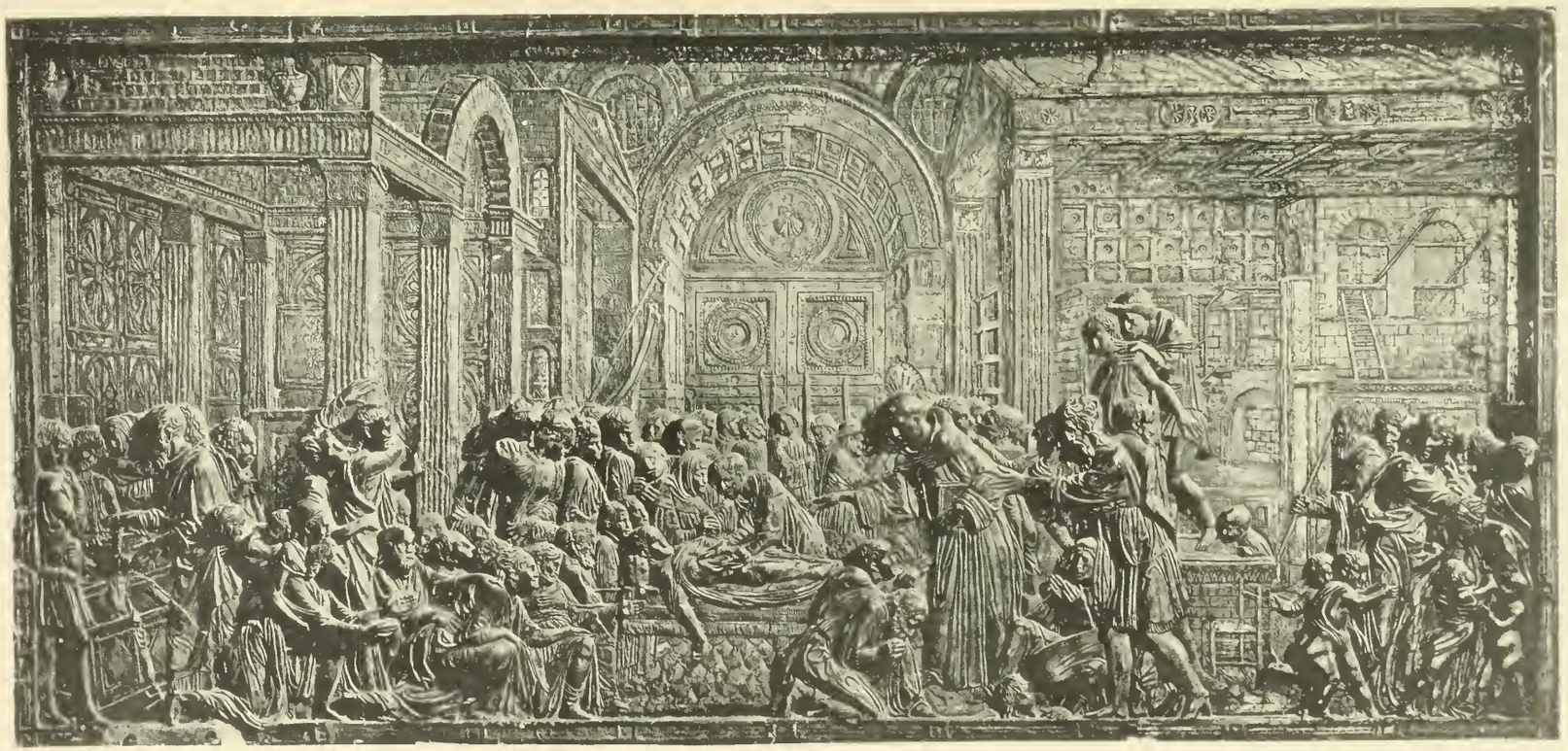
Unsere Annahme würde durch die jetzt in Oxford unter Raffael's Namen aufbewahrte Skizze nach Donatello's über dem Relief angebrachter Statue des Heiligen zur Gewissheit erhoben werden, vorausgesetzt dass dieses Blatt Raffael zugehört. Die bei Fisher[3] gegebene Reproduktion, auf die ich im Augenblick angewiesen bin, gestattet darüber kein Urteil. Was diese allein mit Sicherheit erkennen lässt, ist der Zusammenhang mit Donatello's Original. Selbst in der Bildung des Kopfes, des Halses tritt (auch in der Abbildung) die Verwandtschaft hervor. Die Figur ist auf der Skizze in eine Gruppe nackter Krieger eingeschoben und dementsprechend mit nackten Beinen gebildet worden; die Arme zeigen dagegen, dem Vorbilde entsprechend, enge bis auf das Handgelenk reichende Aermel. Möglich, dass es sich auch hier nicht um die ursprüngliche Skizze direkt nach der Statue handelt, sondern bereits um eine spätere Umbildung einer solchen.

---

[1] Die Uffizien bewahren den Karton zu dem Bildchen. Ein anderes Blatt dieser Sammlung (Br. 525) bietet eine Wiederholung der Georgkomposition von der Hand eines Schülers; dieselbe geht wohl auf den in Raffael's Händen verbliebenen Karton zurück.

[2] Unmittelbar auf Donatello's Relief geht ein Relief mit dem heiligen Georg in der Pieve di Sa Maria e S. Giorgio zu Brancoli bei Lucca zurück, Andrea della Robbia gehörig; neuerdings auch von Alinari aufgenommen. Ich verdanke Prof. Dehio den Hinweis auf dasselbe. Das bekannte, in Dresden befindliche Gemälde des Dosso Dossi beruht auf dem Gemälde (oder dem Karton) Raffael's.

[3] Facsimiles of original studies by Raffaelle in the University Galleries, Oxford. London 1872 Pl. 56. Crowe und Müntz haben hier die Beziehung zu Donatello bereits festgestellt, vgl. Crowe, Raphael, D. Ausg. von C. Aldenhoven, Bd. I. S. 214. Müntz, Raphael, 1. Aufl. Bd. I., S. 140.



TAF. II. DONATELLO'S RELIEF MIT DER WUNDERBAREN FINDUNG DES HERZENS. PADUA, SANTO.

2. RAFFAEL UND DONATELLO'S PADUANER RELIEFS.

Ist Raffael's Bildchen mit dem heiligen Georg in St. Petersburg vielleicht nur ein einzelnes Beispiel für weit, weit umfassendere Beziehungen?

Man möchte es meinen, wenn man Robert Vischer Glauben schenken darf, der auf einzelne Berührungspunkte zwischen Donatello's Reliefs im Santo zu Padua und Raffael's Stanzenbilder hingewiesen hat. Gemeint ist Donatello's Cyklus mit den Wunderthaten des heiligen Antonius. Ich will Vischer's Beobachtungen hier mitteilen, er spricht von der «Disputà»:[1] «Die Gruppe der Jünglinge auf der linken Seite des Altars, sagt er, der eine knieend, der andere höchst momentan vorgebeugt, beide in andächtiger Ekstase, dieses vorzügliche Motiv der Disputà-Komposition erinnert mich an Aehnliches von Donatello im Santo zu Padua, zuvörderst an eine Gruppe im Relief, welches die wunderbare Auffindung des Herzens schildert. Hier finden sich mehrere Knieende, zum Theil in ganz ähnlicher Haltung wie bei Raphael. Hier auch, wie in zwei andern Reliefs dieses Hochaltars: Zuschauer auf Pfeilersockel gestellt. Dies scheint mir Raphael zu der Gruppe der beiden Jünglinge an der Säule im Gemälde der Vertreibung Heliodor's angeregt zu haben. Man vergleiche auch: Die Schenkung Rom's an Papst und das Martyrium der h. Cäcilie (alla Magliana). — Dass Raphael vor Entwerfung der Disputà in Padua war, glaube ich hieraus folgern zu dürfen. Die urwüchsige, heiss gährende Leidenschaftlichkeit Donatello's muss seinen schlummernden Sinn für Dramatik, für feste energische Befeuerung und Spannung der scenischen Organe wie Feuerlärm wachgerufen haben.»

Vischer hat seine Ansicht gegen die Zweifel anderer nicht zu sichern vermocht. Die von ihm hervorgehobenen Analogieen sind in der That nicht schlagend genug. Schmarsow,[2] der übrigens das von Vischer Beigebrachte um einige Beobachtungen vermehrte, verhält sich doch im allgemeinen ablehnend. Er meint, man müsse zunächst feststellen, inwieweit hier etwa gemeinsame Vorbilder in Frage kommen möchten.

Allerdings ist mir z. B. das Motiv mehrerer hinter einander knieender Gestalten auch sonst noch einmal begegnet, bei Giovanni Pisano.[3] Aber ein genauerer Vergleich fällt hier doch unbedingt zu Donatello's Gunsten aus. Ueberhaupt scheint mir eine Untersuchung über etwa zu Grunde liegende gemeinsame Quellen nicht nur ausserordentlich weitschichtig, sie führt garnicht

---

[1] Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886, S. 108 Anm. 1.

[2] «Donatello», Bresslau 1886, S. 46 Anm. 1. Schmarsow sagt: «Man könnte (dem von Vischer Beigebrachten) hinzufügen, dass am Tympanon die Maria mit Kind Raphael's Madonna Tempi entspricht, dass bei der Predigt über die Hartherzigkeit rechts ein bärtiger Alter mit Stab im Profil nach links genau so auf der Schule von Athen vorkommt, und zwar ist es der rechts eintretende, sogenannte ägyptische Arzt mit weissem Kopftuch. — Trotzdem möchte ich Vischer's Schluss, dass Raphael selbst in Padua gewesen, nicht acceptieren, bevor nicht untersucht worden, wie weit hier gemeinsame Vorbilder zu Grunde liegen.»

[3] Auf der Darstellung des jüngsten Gerichtes an der Pisaner Domkanzel, die sich jetzt im Museo civico daselbst befindet.

unter allen Umständen zum Ziele, denn da unendlich viel verloren ist, würde ein negatives Ergebnis doch noch nicht beweisend sein.

Die Aufgabe scheint mir sehr viel einfacher. Niemand ist bis jetzt darangegangen, Raffael's römische Werke und Donatello's Reliefs nun auch vollständig auf Analogieen hin durchzuprüfen. Dieser Vergleich hätte eine solche Fülle von Beziehungen z. T. ganz schlagender Art zu Tage gefördert, dass jeder weitere Zweifel verstummen musste. Die Formel, dass es sich hier um ein Schöpfen aus gemeinsamen Quellen handeln möge, verschlägt schon darum nicht, weil, ganz abgesehen von der Menge der Berührungspunkte, die von Raffael und seiner Schule verwerteten Motive zum grossen Teil charakteristische Donatelleske Gestalten sind, Figuren, die in Bewegungsmotiv und Tracht von Donatello dem Leben abgesehen und zum ersten Male in der Kunst hingestellt waren.

---

3. EINE ZEICHNUNG NACH DONATELLO IN DEN UFFIZIEN.

Ehe ich daran gehe, diese Zusammenhänge in vollem Umfange aufzuzeigen, möchte ich über einen Fund berichten, der für mich der Anlass war, die Frage noch einmal wieder aufzugreifen.

Die Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien bewahrt ein dem raffaelischen Kreise zugehöriges Blatt,[1] das sich als ein ganz direktes Zeugnis für die Beziehungen Raffael's und seiner Schule zu jenen Paduaner Reliefkompositionen darstellt. Der handschriftliche Katalog bezeichnet die Darstellung als eine Studie zu einer Auferweckung des Lazarus und verweist sie in Raffael's Schule. Was wir hier vor uns haben, ist jedoch nichts anderes als eine getreue Nachzeichnung nach der einen Hälfte jenes Donatelloschen Reliefs, auf dem die wunderbare Auffindung des Herzens geschildert ist, desselben, von dem Vischer redet. (vgl. Taf. I, Fig. b giebt die rechte Hälfte des Blattes in Originalgrösse; dazu Taf. II.)

Die Frage, ob Raffael*schule* oder eigenhändig, lasse ich einstweilen unerörtert. Erst nachdem wir den Einfluss dieser Donatelloschen Kompositionen auf Raffael in dessen ausgeführten Werken nach allen Seiten hin verfolgt und abgegrenzt haben, wird es möglich sein, diese Frage auf fester wissenschaftlicher Grundlage abzuhandeln. Es sei jedoch gestattet, schon hier auf die bedeutenden

---

[1] Ausgestellt als Nr. 1484, Rahmen 273; h. 21,8 br. 28. Das Blatt war grösser, es umfasste links sicher noch eine Figur mehr. Federzeichnung in brauner Tinte, die Tinte unten und oben gegen den Rand zu abgeblasst. Jedoch ohne irgendwelche Ueberarbeitung durch eine andere Hand. Die Flecke links Tintenflecke; oben und links etwas eingerissen. Die Direktion der Uffizien hat die Aufnahme des Blattes freundlichst erlaubt.

künstlerischen Qualitäten des Blattes aufmerksam zu machen. Man hat dasselbe offenbar nur deshalb bisher nicht gewürdigt, weil man es irrtümlicher Weise für einen Entwurf der Zeit, statt für eine Studie nach einem sehr viel älteren Meister gehalten hat. Als solche kann es natürlich in der Formengebung nicht die Freiheit zeigen, die man bei einem Blatt des Cinquecento erwartet.

Als *Studie* ist das Blatt ersten Ranges. Die Skizze ist ebenso keck wie geistreich in wenigen Minuten und sozusagen stehenden Fusses vor dem Originale niedergeschrieben.

Charakteristisch, dass sich keine Spur einer Vorreissung mit dem Stifte findet, wie das Feder*entwürfe* zu zeigen pflegen, [1] es ist eine Federstudie alla prima, so rasch hingeworfen, dass gewisse nebensächliche Details, wie z. B. die Ohren mehrfach vergessen sind. [2]

Und doch ist bei aller Flüchtigkeit das Wesentliche vollkommen deutlich gemacht. Vergleicht man im einzelnen, so treten eine Reihe in der Eile vorgenommener kleiner Varianten zu Tage, wie sie nur unter der Feder eines Meisters aufzuspriessen vermögen.

Eine Steigerung der Motive in's Grossartige ist bemerkbar. Man betrachte die hinauseilende Frau (Taf. I, b.), die sich nach dem Vorgang in der Mitte der Scene umsieht. *Das Motiv des Sichumschauens wie ganz anders bedeutend auf der Skizze!* bei Donatello erscheint der sich umwendende Kopf doch in die Vorwärtsbewegung mit hineingerissen, das Motiv kommt nicht klar zur Erscheinung, es ist etwas Halbes, Nervöses in dem Sichumwenden. Auf der Skizze der Kopf, auf wundervollem Halse ruhend, aufrecht und feierlich zurückgewendet. Und im Ausdruck mehr Bewunderung, mehr staunendes Haftenbleiben, als sich abkehrende Furcht.

Man vergleiche auch die sitzende Frau ganz links. (Taf. I, a). Der Kopf ist auf der Zeichnung aufhorchend erhoben, statt wie auf dem Relief ängstlich vorgehalten. Die Augen sind weit aufgethan, der Mund zum Schrei geöffnet, die Hände trotz skizzenhaftester Eile der Niederschrift eher geistvoller und lebhafter gegeben.

Der Kleine ganz rechts in der Ecke (Taf. II) drückt sich bei Donatello befangen an den Arm der Mutter. Der Künstler der Zeichnung weiss, fast ohne zu ändern, die Scene weit lebendiger zu gestalten. Der linke Arm ist hier, scheint es, den zwei anderen Knaben, die herbeigelaufen kommen, entgegengestreckt. *Mit leuchtenden Augen ruft er den Ankömmlingen etwas zu!*

---

[1] Auch diejenigen Raffael's, vgl. Koopmann, «Raffael's Federzeichnungen», Zeitschrift für bildende Kunst 1887, S. 221. Koopmann bemerkt, der bekannte Mädchenkopf in den Uffizien repräsentiere die kleine Zahl derjenigen Federzeichnungen, welche ohne weiteres mit der Feder hingesetzt wurden, ohne vorgezeichnet zu werden. Diese Beobachtung ist wohl nach der Photographie gemacht. Auf dem Original bemerkt man ganz deutliche Spuren einer allerdings völlig farblosen Vorreissung vorn am Halse, wie hinten an der Schulter. Auch auf der doch sehr eilig zu Papier gebrachten Reiderstudie ebendort, von der schon die Rede war, sind die Figuren doch zunächst mit farblosem Stifte vorgezeichnet, dies ist besonders bei dem ersten Reiter links zu sehen. Es scheint, dass einzelne Partieen des mit Madonnenentwürfen bedeckten Blattes (Br. 490) der Uffizien ohne jede Vorzeichnung auf's Papier geworfen sind.

[2] Man beachte auch, wie bei dem bärtigen Kopfe links (dem nach rechts gewendeten) *Stirn, Augenhöhle und Wange mit einem einzigen Schnörkel — und dabei doch charakteristisch — gegeben ist.* Auge, Nase und Mund dann mit drei Punkten. Ebenso bei dem am Boden liegenden darunter, zu vgl. auch die grandiose Sicherheit, mit der das bartlose Profil weiter rechts (neben der hinauseilenden Frau) hingesetzt ist.

Bei dem Knaben weiter links, der herbeigelaufen kommt, ist allerdings die Bewegung auf dem Relief etwas lebendiger als auf der Skizze. Aber es scheint mir diese Verlangsamung des Tempos nicht ohne Ursache vorgenommen. Der Kleine ist dicht am Ziel, denn er eilt offenbar der Gruppe rechts zu. Er nimmt daher den Oberkörper etwas zurück und legt den Kopf in den Nacken, um nicht aufzuprallen. Der Kopf des zweiten Knaben, der hinter diesem sichtbar wird, ist auf der Skizze emporgehoben, nicht wie bei Donatello gesenkt, auch dies ganz im Einklang mit der Situation, in die der Kleine geraten ist.[1] Er will über die Schultern des Vordermannes zu der Gruppe rechts hinübersehen, der er ebenfalls zustrebt.[2]

Ganz besonders ist dann auf den Greis mit dem Stabe aufmerksam zu machen. Durch die stärkere Betonung der Brust, durch die etwas schlankere Behandlung der Falten, *ist ein Zug von feierlicher Würde in die Gestalt gekommen, der ihr bei Donatello abgeht.*[3]

Derartige Varianten, mit blitzartiger Schnelligkeit vorgenommen, verraten unverkennbar den grossen Meister. Ein Künstler zweiten Ranges kann weder so geistreich, noch so geschwinde sein. Nur der Genius schreitet befiederten Fusses dahin. Wie sich zeigen wird, spricht in der That alles dafür, dass wir hier ein Blatt von Raffael's Hand vor uns haben. Die ausgeführten Werke des Meisters liefern den unwiderleglichen Beweis, dass Raffael die Paduaner Reliefs gesehen, dass er sie skizziert haben muss. Und zwar ergiebt die Durchprüfung seiner Fresken und Tafelbilder, dass er nicht nur das gezeichnet hat, was wir auf jener Florentiner Skizze sehen; er muss nach allen vier Reliefs gezeichnet haben.[4] Wo sich die donatellesken Elemente in Schöpfungen finden, die unter Raffael's Leitung oder Einfluss von der Hand der Schüler ausgeführt sind, waren es doch aller Wahrscheinlichkeit nach eben die Skizzenblätter des Meisters, die an den betreffenden Stellen zu Grunde gelegen haben.

---

[1] Man darf hier vielleicht ohne Schaden den Scharfsinn noch etwas weiter treiben. Wer genau zusieht, wird bemerken, dass auf der Skizze der Grössenunterschied der beiden Knaben ein wenig stärker hervortritt als auf dem Relief. Der weiter zurückstehende Knabe ist auf der Zeichnung etwas kleiner geraten. Jenes Anheben des Kopfes, das trotz der grossen Flüchtigkeit der Ausführung dennoch ganz deutlich gemacht ist, erscheint als die notwendige Folge jener wenn auch geringen Veränderung der Grössenverhältnisse. Die Skizze ist mit ebensoviel Ueberlegung wie Schnelligkeit hingeworfen. Uebrigens weicht auch der rechte Arm des Knaben ab. Das Handgelenk ist feiner, die Hand ist im Gelenk gebogen

[2] Eine nicht unglückliche und offenbar bewusst vorgenommene Abweichung beobachtet man auch bei dem am Boden liegenden Manne. Donatello giebt den Kopf genau im Profil. Bei Raffael ist dagegen die Nase nicht sichtbar. Die Figur presst nicht die letztere, sondern die Wange gegen den Boden.

[3] Auch das Kopftuch hat mehr Haltung bekommen. Man vergleiche auch den Bart.

[4] Ich sagte schon, dass sich das uns erhaltene Blatt ganz deutlich als Fragment erweist. Links fehlt etwas. Daraus ist nun allerdings nicht notwendiger Weise der Schluss zu machen, dass der Künstler auf dieses selbe Blatt die ganze Komposition gezeichnet habe.

4. NOCH EINMAL: RAFFAEL UND DIE PADUANER RELIEFS.

Gehen wir nun dazu über, die Beziehungen zwischen Raffael's Werken und Donatello's Reliefs mit den Wundern des Antonius in Licht zu setzen. Ich knüpfe meine Beobachtungen an die letzteren an, indem ich mich angesichts jedes einzelnen frage, ob dieser oder jener Teil desselben in Raffael's Werken irgendwie Verwertung gefunden hat.[1] Dabei wird bald von ganz schlagenden Fällen, bald von solchen die Rede sein, wo Raffael den bei Donatello gebotenen Keim erst zur wunderherrlichen Blüte getrieben hat. Jene sind uns wichtig, insofern sie die Richtigkeit unserer These bezeugen, sie sind uns, ich möchte sagen, wichtig um Donatello's willen. Die letzteren sind bedeutsam für unser Wissen um Raffael's Genius. *Indem wir angesichts dieser in's Auge springenden Bezüge ein Recht gewinnen, Zusammenhänge auch da zu behaupten, wo Raffael das Vorbild durch den Anhauch seines Geistes umgeschaffen hat, vermögen wir dem Genius auf der Spur seiner schöpferischen Arbeit nachzugehen.*

Abb. 6.

Es ist im folgenden einstweilen keine Rücksicht darauf genommen, ob die in Frage kommenden Werke von Raffael eigenhändig ausgeführt, oder ob sie, mehr oder weniger durch ihn beeinflusst, von der Hand seiner Schüler geschaffen worden sind. Es würde die Untersuchung dadurch zu verwickelt gestaltet werden. Unsere Aufgabe ist es, zunächst erst einmal festzustellen, an welchen Stellen überhaupt Beziehungen zu jenen Paduaner Kompositionen nachweisbar sind. Es wird nachher leicht möglich sein, Raffael's persönlichen Anteil abzugrenzen.

Ich beginne mit derjenigen Darstellung, zu der unsere Florentiner Skizze gehört, mit dem Relief, das die Geschichte von der wunderbaren Findung des Herzens schildert.

Treten wir einmal mit unserer Skizze und einer Abbildung des Reliefs in der Hand in Raffael's erste Stanze. Da entdecken wir gleich auf der «Schule von Athen», an der rechten Seite, drei von den Figuren unserer Zeichnung wieder (vergl. Abb. 6). Zunächst den in's Profil gewandten Greis mit dem Stabe,[2] rechts neben ihm die jugendliche, aus dem Bilde hinauseilende Figur,

---

[1] Um nicht Zusammengehöriges oder Verwandtes zu trennen, bin ich gelegentlich von der im allgemeinen innegehaltenen Reihenfolge abgewichen.

[2] Wie mein oben gegebenes Citat zeigt, ist bereits Schmarsow die Verwandtschaft dieser zwei Figuren aufgefallen. Aber damit war nur ein Teil der hier vorhandenen Zusammenhänge erkannt. Nicht nur diese zwei Figuren, die ganzen Gruppen sind dieselben.

dann zwischen beiden, über die Schultern derselben hinwegsehend, den Bärtigen. Es bedarf hier eines genaueren Vergleiches nicht, die Abbildungen (Abb. 6 u. Taf. II) sprechen für sich selbst. Die Verwandtschaft ist derartig, dass die Vermutung, der Zufall möchte hier sein Spiel treiben, nicht aufkommt.

Ich will gleich hier darauf aufmerksam machen, wie gewisse Abweichungen, die wir auf jener Florentiner Skizze beobachtet haben, sich in dem Fresko wiederholen. Der Kopf der hinwegeilenden Figur ist auch auf der «Schule von Athen» steilrecht emporgehalten, der sogenannte ägyptische Arzt schreitet wie jener Greis auf der Zeichnung feierlicher einher, als die entsprechende Figur des Vorbildes. Bemerkenswert auch, dass der Stab, den die Figur in der Hand hält, schon auf der Zeichnung um ein wesentliches verkürzt ist.[1]

Abb. 7.

Raffael hat die wundervolle jugendliche Gestalt mit dem kreisförmig gebauschten Mantel, wie es scheint, mehrfach benutzt (vgl. auch unten S. 18), wir begegnen einer ähnlichen Figur auf einer Windsorzeichnung, in der uns ein älterer Entwurf zur «Disputà» erhalten ist (vgl. Abb. 7).[2] Es ist hier eine allegorische Gestalt daraus geworden, die, auf Wolken stehend, das Bild an der linken Seite abschliesst. Dass sie aus dieser selben Wurzel hervorwächst, ist mir wahrscheinlich, man vergleiche den Mantel, wie besonders die im Gelenk scharf umgebogene linke Hand. In das Fresko drang sie in veränderter Gestalt ein. Es wurde jener herrliche Jüngling daraus, der links im Vordergrunde steht. Diese Gestalt ginge also, vermittelt durch jene auf der Windsorzeichnung gegebene Vorstufe, auf Donatello zurück; man hat hier mit Unrecht an einen Einfluss der Antike gedacht.

---

[1] Ohne Bedeutung ist es, wenn in einigen Aeusserlichkeiten die Gruppe des Freskos dem Relief in Padua scheinbar näher steht als der Zeichnung in den Uffizien, so dass die Vorstellung entsteht, es könne das Blatt der Uffizien hier als Zwischenträger nicht in Frage kommen. Die betreffenden Details sind die folgenden: Der vorgestreckte rechte Arm des Greises mit dem Stabe ist auf dem Relief wie auf dem Fresko mit einem langen enganschliessenden Aermel bekleidet, während auf der Zeichnung dieser zu fehlen scheint. Wer zu sehen versteht, wird sich überzeugen, dass er auch hier — wenngleich in aphoristischer Weise — angegeben worden ist. Bei dem herüberschauenden Bärtigen ist zwar der Bart auch auf der Skizze ganz deutlich angegeben worden, aber es fehlt die Angabe des Scheitels mitten auf dem Kopfe. Dass dieses Detail dann auf dem Fresko doch wieder auftaucht, beweist nach meiner Meinung gegen den Zusammenhang mit der Zeichnung garnichts. Es handelt sich hier um ein durchaus nebensächliches Detail, das — als selbstverständlich — in der Eile des Skizzierens fortgelassen worden war, wie das Gleiche z. B. mit dem linken Ohre des Greises mit dem Stabe passiert ist, und das sich dann natürlich ganz von selbst wieder einstellte, als es galt, die Skizze für eine Neuschöpfung zu benutzen.

[2] Br. 158. Sepia. Ob es sich hier um eine Kopie des raffaelischen Originals von der Hand eines Schülers handelt oder nicht, ist für uns nicht von Belang. Was uns berührt, ist nur die Frage, ob uns in dem Blatte eine ältere Version der Disputàkomposition erhalten ist oder nicht.

Wir ziehen aus der schlagenden Verwandtschaft jener Gruppe auf der «Schule von Athen» mit der auf dem Relief der Herzensfindung den Schluss, dass Raffael eine Skizze nach dem letzteren vor Augen hatte, als er diese Teile des Freskos koncipierte. Wir haben auf dem Relief links von jenem Greise mit dem Stabe die Figur eines Jünglings, der, sich vorneigend, einem andern über die Schulter lugt (vgl. Taf. I [a]). An derselben Stelle, ebenfalls links der Greisenfigur und in etwa demselben Abstand.[1] findet sich bei Raffael eine Gestalt in ähnlicher Haltung. Dieselbe steht ebenfalls vorgeneigt, sie lehnt sich zwar nicht auf die Schulter eines Vordermannes, sondern gegen das Gesims des an jener Stelle vorspringenden Wandpfeilers, doch sieht die Gestalt auch hier einem Andern über die Schulter, der über ein Buch gebückt Notizen macht.[2] Es liegt nahe, zu vermuten, dass Raffael die erste Anregung zu dieser Figur (und damit zu der Gruppe) eben durch unser Relief erhalten hat.

Unterhalb jenes Sich-Ueberlehnenden haben wir auf dem Relief die Menge der den heiligen Antonius umringenden Gläubigen, die in knieender Stellung, den Blick zu Boden geheftet oder andächtig emporgewandt, dem Heiligen ihre Verehrung bezeugen. Auf dem Fresko erscheint an dieser Stelle die berühmte Gruppe der Geometer, die um eine an der Erde liegende Tafel versammelt sind. Möglich, dass dem Künstler der Eindruck jener Skizze nach Donatello's Relief noch vor Augen schwebte, als ihm die Idee kam, diese herrliche Gruppe hier anzubringen. Die am Boden liegende Figur rechts bei Donatello zeigt das Motiv des in die Stirn überfallenden Haarschopfes, das der Knieende links bei Raffael hat. Sicherlich war es Donatello, der dem Schüler des Perugino diese entzückende Lebendigkeit der Gebärdensprache, diese Kunst dramatischer Inscenierung vermittelte. Einzelne Motive sich vorneigender, sich vordrängender Gestalten, die sich auf dem Relief des Eselswunders links und rechts des wunderbaren Ereignisses finden (vgl. Taf. III), scheinen bei Schaffung dieser Gruppe mitgewirkt zu haben.[3] Ist dieselbe auf die in unseren Reliefs sich findenden Anregungen hin in der Seele des Künstlers erwachsen, so stünde Raffael's schöpferische Leistung eben angesichts dieser «Vorbilder» in hellstem Lichte. Was hier vorliegt, ist keine Herübernahme fertiger Gestalten, es ist eine Ueberwirkung von Geist zu Geist, das Ueberspringen eines Funkens, der lebendige That entzündet.

Dass die in Raffael's Händen befindliche Skizze nach unserem Relief sich nicht auf jene drei Figuren rechts in der Ecke beschränkte, dass sie die Gruppen links und rechts des Heiligen, von denen die Rede war, mit umfasste, wird durch das Fresko des «Brandes im Borgo» dargethan. Hier finden wir nämlich auf dem Hintergrunde, in jener Gruppe unter dem Fenster des Papstes jenen, im inbrünstigen Gebete begriffenen, am Boden knieenden Greis wieder (vgl. Abb. 8), der auf dem Relief unmittelbar links neben dem heiligen Antonius erscheint. Gleich daneben haben wir eine Figur, die ebenfalls dem Donatelloschen

---

[1] Bei Raffael ist in die Lücke die Figur eines in Mantel gehüllten Greises eingeschoben.

[2] Sie scheint diesem in die Feder zu diktieren.

[3] Man vergleiche z. B. mit dem vorgeneigt dastehenden Jüngling links die auf der linken Seite dieses Reliefs angebrachten Figuren, die sich mit dem rechten Arm auf den vor dem Wandpfeiler befindlichen niedrigen Sockel stützen. Bei der vordersten Figur ist der rechte Arm wie die Schulter und ein Teil der Seite entblösst wie bei der Figur Raffael's. *Das Relief ist übrigens für die «Schule von Athen» benutzt, vgl. u. S. 19.*

Kreise entstammt, einen an Stab knieenden Mann. Er findet sich genau übereinstimmend auf dem schon genannten Relief des Eselswunders.[1] Wir begegnen der Figur wenig verändert auf einem der Loggienbilder wieder, auf der «Anbetung des goldenen Kalbes». Rechts neben derselben erscheint hier eine am Boden knieende Mutter mit ihrem Knaben vor sich, eine solche Gruppe findet sich auch an der genannten Stelle auf dem «Brande im Borgo». Blicken wir noch einmal auf das Relief mit dem Eselswunder, so entdecken wir auch dort eine ähnliche Gruppe gleich links von der Figur des an Stab knieenden Greises.

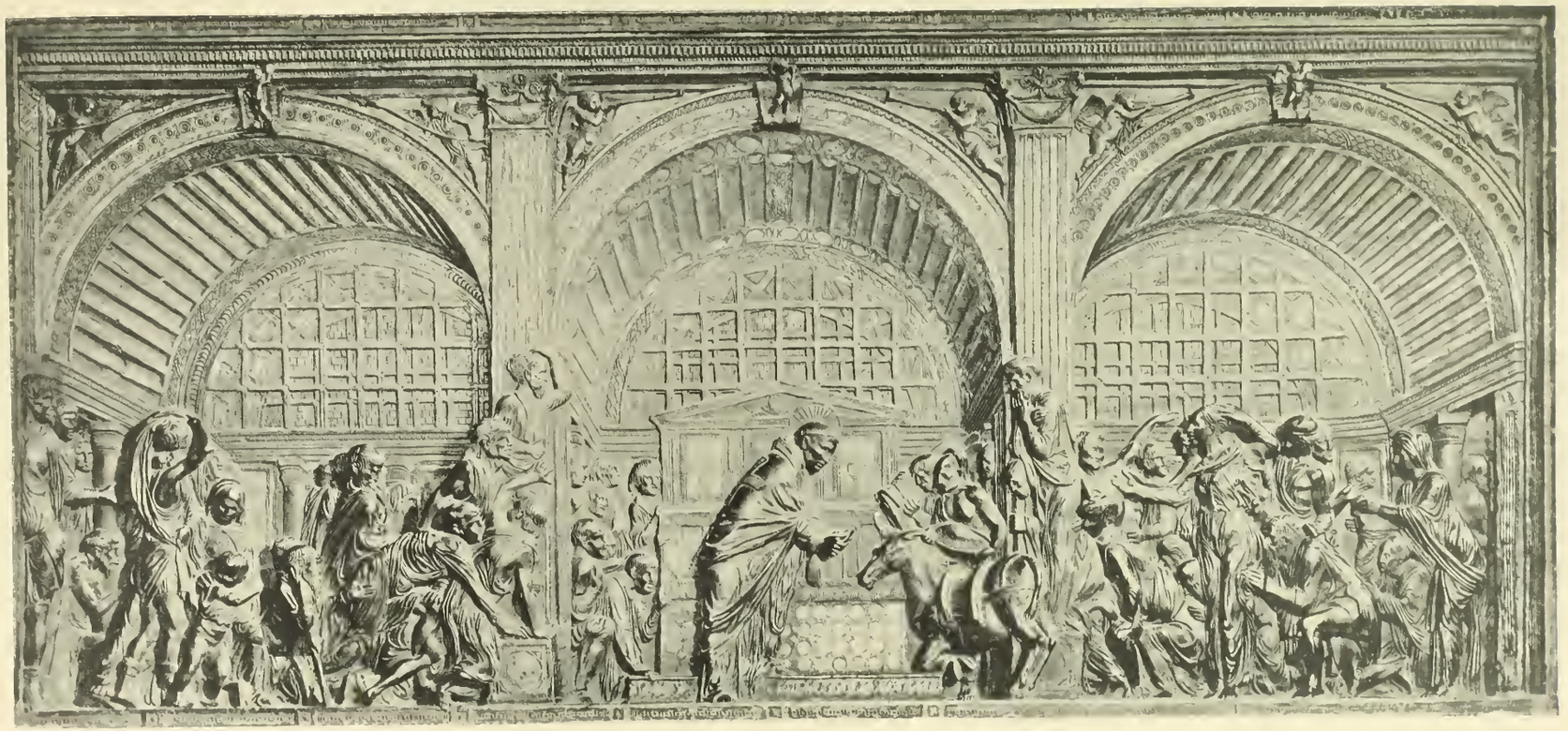
Abb. 8.

Man lege neben jene Figur des betend am Boden liegenden Alten auf dem Bilde des «Burgbrandes» eine entsprechende Gestalt des Perugino, um sich des Zusammenhangs mit Donatello hier bewusst zu werden und sich klar zu machen, nach welcher Seite dieser Raffael fortriss. In derselben Stanze findet sich ja eine solche auf jenem Rundbilde der Dreifaltigkeit, das eine der Kappen des Gewölbes schmückt (vergl. Abb. 9); ich meine links den knieenden Petrus. Bei Donatello der ganze Körper von der einen Empfindung inbrünstiger Verehrung erfasst; die Gestalt in sich zusammengekauert. Das Gefühl der eigenen Kleinheit überwältigt sie in Gegenwart des Heiligen. Bei Perugino eine weit ruhigere Pose, eine fast selbstgefällige Andacht, man vergleiche auch die bartlose Figur links von Petrus.

Abb. 9.

Es ist auf unserm Relief der wunderbaren Auffindung des Herzens, wo wir nun an der linken Seite jene Gruppe hintereinander knieender Figuren haben, in der schon Vischer das Vorbild der verwandten Gruppe auf der linken Seite der «Disputà» vermutet hat (vgl. Abb. 10). Wir dürfen dies jetzt mit grösserer Bestimmtheit wiederholen. Ich sagte schon, es ist mir nur ein einziges Mal ein ähnliches Motiv wiederbegegnet, an der Kanzel des Giovanni Pisano, die ehemals im Dome von Pisa stand. Legt man die Darstellungen nebeneinander und vergleicht genauer, so tritt die auffallende Verwandtschaft zwischen den Darstellungen Raffael's und Donatello's klar genug zu Tage. Charakteristisch ist das tiefe Sichherunterducken des Oberkörpers, der rechte Arm ruht auf dem weit vortretenden Schenkel, indes der linke Fuss weit zurücksteht. Auch in Einzelheiten finden sich Anklänge. Man vergleiche das offene, an den Seiten kräftig gelockte Haar, wie die Anordnung des Mantels. Selbst den Schnitt von Stirn und Nase darf man anführen. Es stehen hier wie bei der schon genannten Jünglingsfigur links daneben die Studien dem Vorbilde in einzelnen Punkten näher als das Fresko, sie zeigen — wie bei Donatello. — *mehrere* Knieende hinter einander, auf dem

[1] Vgl. Taf. III, linke Seite; er hält den Stab mit der rechten Hand gefasst, sich mit der rechten Schulter dagegen stemmend.



TAF. III. DONATELLO'S RELIEF MIT DEM ESELSWUNDER. PADUA, SANTO.

Blatt im Louvre ruht die Hand der vordersten Figur, wie auf dem Relief, *geschlossen* auf dem Knie.[1]

Raffael hat in seinem Fresko das Motiv zu einer Schönheit, zu einer Intensität des Geistigen emporgeführt, die Donatello fremd ist. Die Figur ist etwas gehoben, überhaupt nicht eigentlich hingelagert wie auf dem Relief, sondern im Vorschreiten begriffen — sie steigt eine Stufe hinauf. Während die Verehrung auf's Deutlichste in der Haltung des Körpers gegeben ist, kommt doch zugleich der Wunsch, sich zu nähern, die Seligkeit des Schauens, zur Erscheinung. Der Kopf ist stärker emporgerichtet, und die Hand hat sich aufgethan.[2]

Raffael hat links von der Figur eine herrliche Gestalt hinzukomponiert. Halbwegs erhoben bildet sie den Uebergang von den knieenden Gestalten zu den aufrechtstehenden Figuren weiter links. Der Arm ist zurück*geschwungen*, während der Körper sich vorneigt. Man darf für das Motiv der Arm- und Kopfhaltung auf eine Figur des Reliefs mit der Heilung des Jähzornigen verweisen, die dort ebenfalls die Gruppe der Knieenden nach links hin abschliesst. Ist es ein Zufall, wenn bei beiden Figuren das Haar in gleicher Weise von einem Diadem gehalten ist?

Abb. 10.

Das Relief mit der Heilung des jähzornigen Jünglings, aus dem wir eine *durchaus* zweifellose Entlehnung weiter unten noch nachweisen werden (vgl. unten Abb. 17 u. Taf. V), zeigt auf dem Hintergrunde bekanntlich die perspectivische Darstellung einer Arena. Der Zuschauerraum ist von einem Geländer umzogen, an dem, bald in Gruppen, bald einzeln, die Leute lehnen. Links vorn eine Loggia; eine Treppe führt hinauf. An dem Treppengeländer, an der Brüstung der Loggia wiederum jene sich überlehnenden Zuschauer. Raffael könnte auf diesem Relief die Anregung zu jener Gruppe ganz links auf seinem Disputàfresko gefunden haben, zu jenen geistvoll erfundenen Figuren, die, an ein Geländer gelehnt, über eine Stelle in der Schrift disputieren. Ich merke an, dass die Bildung des Geländers eine durchaus verwandte ist.

[1] Der auf dem Louvreblatt an dritter Stelle erscheinende Knieende (Br. 279) ist mit der beide Hände vorstreckenden knieenden Gestalt auf dem Relief zusammenzubringen; auf dem bekannten Frankfurter Blatt (nur Kopie?) ist die Handhaltung dieser dritten Gestalt — abweichend vom Vorbilde — etwas verändert worden. Der Vergleich der Details ergiebt, dass bei der Anfertigung des Kartons die nach dem Relief selbst genommene Skizze wieder mit durchwirkte; die Kopfhaltung, die Zeichnung der Haare (vordere Figur), die Anordnung des Mantels kommt auf dem Fresko genauer mit Donatello's Relief überein als auf den Zeichnungen.

[2] Gleich rechts neben der Figur wird, z. T. verdeckt durch die vom Rücken gesehene aufrecht stehende Gestalt, eine zweite knieende Figur sichtbar, die ähnlich auch auf dem Relief vorhanden ist; sie ist weniger scharf in's Profil gerückt als jene; man vgl. auch die Haltung der Hand.

Robert Vischer sprach ferner von der Gruppe der Jünglinge an der Säule, die wir links auf dem Heliodorfresko finden. Das Motiv, dass einzelne Zuschauer auf ein erhöhtes Podium geklettert sind, den Sockel eines Pfeilers oder Aehnliches, findet sich auf unseren Reliefs nicht weniger als fünfmal verwertet.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die unvergleichliche Gruppe Raffael's (vgl. Abb. 11). Der eine der beiden Kletterer hat den Sockel bereits erstiegen. Den linken Arm um den Schaft der Säule geschlungen, legt er sich mit dem Körper weit nach vorne über. Ein zweiter klettert ihm nach; noch auf den Knieen liegend, umfasst er mit dem rechten Arm den Leib des andern, um sich hoch zu ziehen.

Abb. 11.

Den Keim zu dieser Darstellung bietet die Gruppe links auf unserm Relief mit dem Wunder der Herzensfindung. Merkwürdiger Weise gehört gerade sie gar nicht zu jenen Kletterern, die Hauptfigur steht hier vielmehr direkt auf dem Boden, wenn auch über die übrigen herausragend. Dass jedoch Raffael's Phantasie zunächst an diese Gruppe anknüpfte, wird dadurch wahrscheinlich, dass hier allein das Motiv des Sich-um-den-Pfeiler-legens ganz deutlich gegeben ist, wie sich denn auch nur hier eine zweite Figur hinterdrein schiebt, den Vordermann wie bei Raffael mit dem (rechten) Arm um die Hüfte fassend.

Die originale Schönheit der raffaelischen Gruppe tritt angesichts jener Gruppe des Reliefs besonders deutlich hervor. Die bei Donatello unbeweglich dastehenden Figuren erscheinen bei Raffael von einem grossartigen Zuge der Bewegung erfasst. Es ist, als sei der Säulenschaft[1] in's Rotieren geraten und reisse die Figuren mit sich fort. Die sich hintereinander her drängenden Gestalten links auf dem

[1] Es ist die eingelassene Säule eines Pfeilers; bei Donatello liegt ein einfacher vierkantiger Pfeiler vor.

Relief des Eselswunders[1] könnten zu dieser kühnen Umgestaltung den ersten Anstoss gegeben haben. Aber Raffael hat im einzelnen offenbar an die Gruppe unseres Reliefs angeknüpft. *Darauf weisen ganz deutlich gewisse feinere Details.* Der sich um die Säule legende Arm der vorderen Figur z. B. ist bei Raffael mit einem langen, unten eng anschliessenden Aermel bekleidet, *ein weiter, halbwegs zurückgestreifter Ueberärmel* legt sich darüber. Ganz dasselbe zeigt die entsprechende Figur unseres Reliefs. Der Arm der zweiten Figur ist nur halbbekleidet wie bei Donatello.[2]

Dass Raffael bei der Schöpfung seiner Heliodorfreske wiederum die Skizzen nach unserem Relief vor Augen oder im Sinne hatte, die ihm schon bei einzelnen Partieen der «Schule von Athen» wie der «Disputà» als Ausgangspunkt für sein Gestalten gedient, darauf weisen nun ganz deutlich auch die Figuren, die wir auf seinem Fresko unmittelbar *unterhalb* jener Kletterer finden. Hier haben wir nämlich sich aneinander schmiegende Frauenfiguren, die, von Staunen erfasst und auf den himmlischen Reiter weisend, die Arme wagerecht von sich strecken. Damit vergleiche man nun, was sich an eben dieser Stelle auf unserem Relief zeigt: Zwei Frauen, von denen die eine die andere eng umfasst hält, indess diese beide Arme weit vorstreckt.[3]

Auf der Heliodorfreske erblickt man gleich unterhalb jener die Arme ausstreckenden Frauen eine am Boden sitzende Mutter mit ihren zwei Knaben. Kein Motiv kehrt häufiger wieder in Raffael's grossen Freskencyklen als dieses der am Boden hingelagerten Frauen mit ihren Kindern um sich; ich erinnere an die «Messe von Bolsena», an den «Brand im Borgo», an die «Schenkung des Konstantin», an die Loggienbilder. Es erscheint misslich, hier nach den Werken zu forschen, denen Raffael die Anregung zu diesen Gruppen im einzelnen verdankte. Denn es liegt der Fall hier ähnlich wie bei der berühmten Krugträgerin auf dem «Brande in Borgo». Das Motiv der Mütter mit den Kindern war in der älteren Kunst insonderheit der Freskomalerei nicht selten verwendet worden. Ist es möglich, heute noch mit Sicherheit diejenigen Exemplare nachzuweisen, an die Raffael, sei es direkt anknüpfte, sei es nur sich erinnerte, als er daranging, dem Motive die klassische Fassung zu geben?

Ich gebe daher das Folgende mit allem Vorbehalt.

Wir haben gesehen, dass Raffael höchst wahrscheinlich die Skizze nach dem Relief mit der wunderbaren Findung des Herzens bei Gestaltung seines Freskos vor sich gehabt hat. Nun, auf eben diesem Relief, auf eben dieser Skizze fand er auch das Motiv der sitzenden Frau *mit den zwei Kindern.* Es ist jene Gruppe ganz rechts in der Ecke, von der bei der Besprechung jenes Zeichnungsfragmentes in den Uffizien oben schon die Rede war (vgl. Taf. II). Die

[1] Vor dem Pfeiler links, vgl. Taf. III.

[2] Das Motiv des Sich-um-die-Säule-schlingens kehrt u. a. auf dem Fresko der Taufe des Constantin wieder; auch begegnet es uns mehrfach in den auf Raffael zurückgehenden Stichen; ich verweise beispielshalber auf Delaborde, Marc Antoine S. 98 Nro. 15.

[3] Das Motiv der zwei Frauen, von denen die hintere die vordere vom Rücken her umgefasst hält, ist auch in einer Darstellung der Loggien nachweisbar, auf dem Bilde der Findung Mosis. Aehnliches findet sich auf Kompositionen, die uns nur in Stichen erhalten sind. Es bleibt jedoch mehr als zweifelhaft, ob dieses Motiv auf Donatello zurückgeht. Wenigstens haben wir Verwandtes schon auf der Predella mit der Kreuztragung.

Gruppe erscheint bei Raffael im Gegensinne, sie ist äusserst geistvoll in den Zusammenhang der Scene hineingepasst, und dem lebhafteren Tempo der Schilderung entsprechend umgestaltet worden. Von Schrecken ergriffen hat die Frau hier auch das zweite Kind umgefasst. Es ist eine Transposition in's Hochdramatische, wie wir sie ähnlich auch bei den Kletterern darüber beobachtet haben. Im übrigen haben wir beides Mal dasselbe Grundmotiv, eine Frau mit zwei etwa gleichaltrigen Knaben, die, beide am Boden stehend, sich an sie schmiegen. Bei dem vorderen beobachtet man auch sonst noch gewisse Anklänge in der Pose.

Für den Zusammenhang unserer beiden Gruppen haben wir nun, wie mir scheint, *ein weiteres höchst merkwürdiges Zeugnis in jener stehenden Frauenfigur*, die etwas weiter rechts erscheint; sie flüchtet auf jene Frau mit den Kindern zu, während sich der Kopf zurückwendet. Die Vermutung drängt sich auf, diese Figur möchte wiederum zurückgehen auf jene hinauseilende Frauengestalt unseres Reliefs, die schon auf der «Schule von Athen», wie möglicher Weise auf einem Entwurf zur «Disputà» von Raffael benutzt worden war. Sie erscheint diesesmal im Gegensinne. *Aber das Gleiche ist auch bei der Frau mit den Knaben der Fall, die Figuren sind in ihrer Stellung zueinander im wesentlichen unverändert belassen worden*, sie sind nur etwas weiter auseinander gerückt! Ich bilde hier die in Betracht kommenden Gestalten nach der Zeichnung in den Uffizien noch einmal im Gegensinne ab (vgl. Abb. 12), um die merkwürdige Verwandtschaft, die hier vorliegt, besser in's Licht zu setzen. Niemand wird die frappante Analogie in der Haltung bei den zwei flüchtenden Frauengestalten bestreiten wollen; sogar das Motiv des kreisförmig gebauschten Mantels findet sich auf dem Fresko wieder. Und ich wiederhole, die Gruppe rechts auf der «Schule von Athen» liefert uns den Beweis, dass damals eine Skizze nach unserem Relief in Raffael's Werkstätte vorhanden gewesen ist. Jenes Motiv der sich umsehenden Frauenfigur muss Raffael's Aufmerksamkeit ganz besonders gefesselt haben; er greift, wie wir sehen, mehr als einmal darauf zurück!

Abb. 12.

Es kommt uns hier auch eine Darstellung der Loggien zu Hülfe, die auf dieselbe Quelle hinweist. Der Zusammenhang mit der Gruppe unseres Reliefs ist hier noch durchsichtiger. Die Darstellung, die ich meine, ist die des «Durchzugs durch das rote Meer». Hier erscheint die betreffende Gruppe noch ganz wie auf unserm Relief *in der rechten Bildecke*. Eine sitzende Frau umfasst wie dort das zu ihr emporstrebende Kind. Das zweite — weiter rechts — ist fortgeblieben. Aber das links davon, jener Kleine, der mit der Mutter herbeigelaufen kommt, findet sich hier wieder. Und davor nun eine am Boden liegende, in betender Stellung verharrende Figur, die lebhaft erinnert an die in ganz ähnlicher Pose dargestellte Figur, die auf unserm Relief etwas weiter links erscheint.

Ist somit ein Zusammenhang mit Donatello auch für einzelne dieser Frauen-

gruppen ziemlich wahrscheinlich,[1] so ist damit nicht gesagt, dass Raffael hier nicht auch noch von anderer Seite empfangen haben könnte. Jenen Frauengruppen links im Vordergrunde auf der «Messe von Bolsena» liegt eine Studie nach den ähnlichen Figuren auf Signorelli's Mosesfresko in der Cappella Sistina zu Grunde. Die Beziehung zwischen diesen Werken ist seither nicht bemerkt worden, es bedürfte einer Erläuterung durch Abbildungen, um dieselbe deutlich zu machen; ich kann daher hier darauf nicht weiter eingehen.[2] Dass Raffael das Motiv der Frauen mit den Kindern mit solchem Eifer aufgriff, kann bei dem Madonnenmaler nicht Wunder nehmen. Er selbst hatte in seinen Madonnen im Grünen bereits eine Reihe ähnlicher Gruppen hingestellt — wenn auch andachtsvoller gestimmt und mit Anklängen an die Weise des Perugino. Interessant, wie nun in der römischen Zeit der in jenen Frauengruppen der Fresken angeschlagene mehr dramatische Ton gelegentlich auch in den heiligen Bezirk des Madonnenbildes hinüberdringt. (Madonna Franz' I.)

Abb. 13.

Eine allgemeine Beobachtung drängt sich auf, indem wir unser Relief mit der Darstellung von der wunderbaren Herzensfindung noch einmal überblicken. Wir finden nämlich, dass die von Raffael benutzten Motive desselben *bei ihm nicht selten noch an etwa derselben Stelle der Komposition erscheinen, an der sie bei Donatello vorkommen.* Jene Gruppe der drei Figuren rechts fanden wir auch auf Raffael's Fresko ganz rechts in der Ecke angebracht! Das Motiv der knieenden Gestalten findet sich auf der *linken* Seite der «Disputà», wo es auch auf dem Relief Donatello's erscheint, und auf der *linken* Seite des «Heliodor» erscheinen die Kletterer ganz entsprechend der zugehörigen Darstellung auf dem Relief. Das alles ist mit nichten zufällig. Es ist vielmehr ein weiteres Zeichen, dass der Künstler der Fresken in der That von den hier empfangenen Eindrücken ausgegangen ist.

Abb. 14.

Wir haben bereits gelegentlich auf die übrigen Reliefs einen Blick geworfen. Das mit dem Eselswunder (vgl. Taf. III.) bietet uns wieder interessante Beziehungen zur «Schule von Athen».

Es ist auf der rechten Seite dieses Reliefs ein Mann dargestellt, der, sich umwendend, einen andern, der hinterdrein kommt, mit weit ausgestrecktem Arme herzuwinkt (vgl. Abb. 13). Es ist die bekannte italienische Gebärde des Herbeiwinkens. Hinter diesem steht zunächst eine hochragende Frauenfigur, die eine sehr eigentümliche Gebärde des Staunens macht, sie greift sich mit der

[1] Oben war bereits von einer anderen derartigen Gruppe einer Frau mit einem Kinde die Rede, die auf dem Hintergrunde des «Brandes im Borgo» und ähnlich auf der «Anbetung des goldenen Kalbes» in den Loggien erscheint und auf die verwandte Gruppe links auf dem Relief des Eselswunders zurückzugehen scheint.

[2] Die Beziehungen sind hier wohl deshalb bisher übersehen worden, weil die Studie von Raffael im Gegensinne verwendet worden ist.

erhobenen Linken von hinten an den Kopf. Dann folgt ein bartloser Mann mit hoher runder Filzkappe, der die rechte Hand geöffnet vorstreckt.

Raffael hat diese drei Figuren auf der linken Seite seiner «Schule von Athen» verwendet (vgl. Abb. 14). Die betreffenden Gestalten befinden sich im Mittelgrunde ganz links in der Ecke, also genau gegenüber jener Gruppe mit dem sogenannten ägyptischen Arzt. Der Zusammenhang ist hier vielleicht nicht ganz so deutlich und auf den ersten Blick zu erkennen, wie bei jener Gruppe der rechten Seite. Der Mann mit der Kappe und die Frau sind umgestellt, zwischen beide ist eine andere Figur eingeschoben, auch erscheint das Ganze im Gegensinne.[1] Trotzdem liegen die Beziehungen noch zu deutlich zu Tage, als dass man zweifeln könnte. Ich habe, um die Nachprüfung hier zu ermöglichen, die betreffenden Figuren aus dem Relief und dem Fresko herausgehoben; der Winkende ist bei Raffael bärtig gebildet.

Abb. 15.

Die Figur, die Raffael an dieser Stelle eingeschoben hat, ist eine herrliche, nur leicht bekleidete Jünglingsgestalt. Sie kommt hereingeschritten, Bücher und Schriftrollen herzuzutragen; das Haar, der Mantel flattern im Winde. Blicken wir hinüber auf die linke Seite unsers Reliefs, so entdecken wir dort eine ganz verwandte Gestalt. Auch hier ein Jüngling, der der Mitte des Bildes zuschreitet, leicht bekleidet wie die Gestalt Raffael's, der Mantel bauscht sich wie ein Segel. die Pose zeigt die auffälligsten Analogieen, nur der rechte Arm ist anders gehalten.[2]

Werden wir annehmen, dass Raffael die Anregung zu seiner Gestalt auf diesem selben Relief gefunden habe, dem er die Figuren links und rechts derselben entnahm? immerhin möchten in diesem Falle noch andere Einflüsse mitgewirkt haben, jene wundervolle Gestalt bei Raffael «flügge zu machen». Auf Michelangelo's Schlachtkarton findet sich z. B. Aehnliches.

Interessant sind uns auf unserem Relief ferner die zwei bärtigen Figuren, die auf den Pfeilerpostamenten links und rechts der Hauptscene angeordnet sind und ihr Erstaunen über das fromme Gebahren des Esels durch sprechende Gebärden verraten. Der links, der die Hand über dem Kopf erhebt, findet sich auf dem Fresko der Schenkung des Constantin wieder, einer Komposition, die, wie wir noch sehen werden, *ganz erfüllt ist von donatellesken Lehnfiguren.* Die betreffende Figur steht zwischen der zweiten und dritten Säule rechts (vgl. Taf. V). Aus dem Kopftuch ist ein Hut geworden.[3] Die Figur ragt auch auf dem Fresko hoch über die anderen hervor. Der zweiten Figur rechts, welche staunend die Hand an den Mund hält, begegnen wir auf dem Fresko der «Gesetzgebung Mosis» in den Loggien wieder. Die Verwandtschaft der ganzen Pose ist so auffallend, dass die im einzelnen bemerkbaren Varianten nicht weiter in's Gewicht fallen (vgl. Abb. 15).

[1] Auf dem in der Ambrosiana bewahrten Karton fehlt der Sich-an-den-Kopf-greifende ganz links, ein Zeichen, dass Raffael bei der Ausführung des Gemäldes neben dem Karton auch die vorbereitenden Studien wieder heranzog.

[2] Zu vgl. die ähnliche Figur rechts auf dem Relief mit der Geschichte von dem Säugling und der Mutter. Aehnliches auch auf dem Bronzerelief der Kreuzigung im Bargello.

[3] Man versäume nicht, Hut und Kopftuch dem äusseren Umriss nach zu vergleichen.

Von dem an einem Stabe knieenden Greise und der Mutter mit dem Kinde auf der linken Seite unseres Reliefs war schon die Rede. Rechts daneben steht ein Bärtiger, der im Motiv ganz auffallend übereinkommt mit einer von Raffael's unvergesslichen Gestalten, dem Paulus auf dem Bilde der heiligen Cäcilie. Das schon besprochene Relief mit der Herzensfindung zeigt übrigens ganz links in der Ecke dieselbe Pose noch einmal bei einer bartlosen Gestalt. Und zwar haben wir hier nicht nur das eigenartige Motiv des An-das-Kinn-fassens, sondern es greift auch der linke Arm ganz wie bei Raffael's Gestalt zur rechten Hüfte herüber.[1]

Ich komme zu dem Relief mit der rührenden Geschichte von dem Säugling und der Mutter (vgl. Taf. IV).

Man erblickt hier rechts ein altes Weib, das nach links sich überneigend und dem Wunder zuschauend, beide Arme auf den Sockel eines Pfeilers aufstützt. Ich bin der Ansicht, dass Raffael diese Gestalt zu einer seiner Sybillen in S[a] Maria della pace angeregt hat (vgl. Abb. 16). Eine Beziehung ist hier, wie ich glaube, ganz unverkennbar vorhanden.

Abb. 16.

Gleich dahinter die hochragende ganz und gar donatelleske Gestalt, die mit der hoch erhobenen Rechten sich von hinten an den Kopf fasst, indess der stark zurückgeschwungene linke Arm auf den Rücken gehalten ist, erscheint auf dem Fresko der «Schenkung des Constantin» wieder (vgl. Taf. V). Man beachte besonders die nach rückwärts gedrehte linke Hand. Dass die Figur des Freskos ganz direkt von dem Relief herkommt, ist ausser Zweifel.

Auf demselben Fresko entdecken wir auf der linken Seite den flotten Paduaner Studenten wieder, der sich *ebenfalls links* (!) auch auf unserm Reliefe findet. Die Verwandtschaft ist hier eben so schlagend wie bei der Figur gegenüber. Der junge Mann trägt auf dem üppigen Haare eine eigenartig geformte Kappe, die entfernt an eine phrygische Mütze erinnert. Auf den Achseln liegt ein an den Seiten offener ärmelloser Mantel. Dass die vorgehaltene Hand auf dem Fresko die *rechte* ist, erklärt sich aus dem Zusammenhange der Komposition.

Die Thatsache, dass wir die beiden Figuren, rechts die Frau, links den Stutzer auf dem Fresko in derselben Weise einander gegenüber finden wie auf dem Relief, lässt vermuten, dass die Skizze die hier zwischen Relief und Fresko vermittelt hat, nicht bloss einzelne zerstreute Details, sondern die ganze Komposition wiedergab.

Eine Gruppe zweier nebeneinanderstehender Figuren, die wir auf dem Relief gleich hinter der Figur der Mutter finden, zeigt sehr auffallende Beziehungen zu zwei Gestalten der «Schule von Athen».[2] Die vordere derselben hat die Arme

[1] Crowe verwies für den Paulus auf Lionardo's Anbetung der Könige, die in Betracht kommende Figur ist die vorn links stehende.

[2] Zur Rechten des Plato, die zwei vordersten der Reihe.

vor der Brust gekreuzt, indess die weiter zurückstehende Figur neben ihr die Hand auf ihre Schulter legt. Beachtenswert auch das Motiv des Mantels bei der vorderen Figur.[1]

Es ist auf diesem selben Relief, wo sich über dem in der Bildmitte befindlichen Portale als Schmuck des Bogenfeldes jenes kleine Rundrelief der Madonna mit dem Kinde findet, dessen enge Verwandtschaft mit Raffael's «Madonna de' Tempi» von Schmarsow bereits bemerkt ist. Gerade hier ist gewiss der[2] Zweifel am Platze, ob nicht irgend ein anderes Exemplar Raffael die Kenntnis dieser Komposition vermittelt haben möchte. Denn mehr oder minder ähnliche Darstellungen sind ja so selten nicht.[3] Um so mehr verdient betont zu werden, dass Donatello's Relief unter alle den verwandten Darstellungen Raffael's Komposition am nächsten steht. Charakteristisch ist, dass das Kind dem Beschauer den Rücken zukehrt, nur das Köpfchen herauswendend, auch die Haltung des Armes, der nicht der Mutter liebkosend entgegengewendet, sondern umgebogen ist. Endlich ganz besonders *die rechte Hand der Madonna* mit der eigentümlich wagerechten Stellung der vier Finger und dem abstehenden Daumen. Da nun überdies eine Reihe von andern Beobachtungen, wie wir gesehen haben, dafür sprach, dass Raffael das Paduaner Relief gekannt hat, so dürfen wir immerhin in dem kleinen Rundrelief desselben die Keimzelle der «Madonna de' Tempi» vermuten.

Abb. 17.

Es ist dieser Punkt für uns insofern von Wichtigkeit, als dieses Madonnenbild das frühste Werk des Meisters wäre, das wir mit den Paduaner Reliefs in Verbindung zu bringen hätten. Es hört ja noch in Raffael's Florentiner Zeit.

Das Relief mit der Heilung des jähzornigen Jünglings liefert uns die geringste Ausbeute. Von den an Geländer lehnenden Figuren, die sich hier finden, war schon die Rede. Eine schlagende Beziehung auch zu diesem Relief bietet uns wieder das Fresko der Schenkung. Hier erscheint rechts im Hintergrunde eine reizende Gruppe einer Mutter mit ihrem Knaben. Beide stehen dem festlichen Akte der Schenkung zugewendet, der Knabe dicht vor den Füssen der Mutter, die den Arm über die Schulter des Kindes gelegt hat. Der Knabe ist ungeduldig, er möchte noch weiter voreilen und will die Mutter mitziehen. Indem er sich zu ihr umsieht, streckt er das Aermchen begehrlich nach dem glänzenden Thronhimmel aus.

Diese Gruppe, so reizend und lebendig, als sei sie von dem Künstler in Sanct Peter nach dem Leben gezeichnet worden, ist nichts anderes als die genaue Wiederholung eines donatellesken Originals. Die Gruppe findet sich links im Vordergrunde auf dem Relief mit der Heilung des Jähzornigen (vgl. Abb. 17).

[1] Die Figuren bei Raffael im Gegensinne.

[2] schon von Schmarsow geäusserte.

[3] Verwandte Kompositionen z. B. von Luca della Robbia, Mantegna, Fra Bartolomeo. Sehr nahe verwandt eine Madonnenskizze des letzteren in den Uffizien, ausgestellt unter Nr. 474. Auch Madonnenreliefs grossen Massstabes, die Donatello oder seiner Richtung gehören, bieten Aehnliches.

TAF. IV. DONATELLO'S RELIEF MIT DER GESCHICHTE VOM SÄUGLING UND DER MUTTER. PADUA, SANTO.

Was zunächst in's Auge fällt, wenn wir das ganze hier beigebrachte Material noch einmal überblicken, ist wohl diese massenhafte und ziemlich dreiste Verwendung donatellesker Lehnfiguren in einem Werke, das doch erst nach Raffael's Tode geschaffen worden ist. War es vielleicht einer von den Schülern, der dem raffaelischen Kreise das donatelleske Element zugetragen hat?

Um zu entscheiden, inwieweit Raffael selbst den Einfluss Donatello's erfahren, welche Rolle dabei das Atelier gespielt hat, ist es nötig, dass wir uns hier kurz vergegenwärtigen, was über die Stellung und Bedeutung der Schüler in Raffael's Werkstätte bekannt ist.

Das Bild derselben hat durch die Forschungen Hermann Dollmayr's[1] ausserordentlich an Schärfe gewonnen. Der vage Begriff der Schule ist beseitigt, die einzelnen Persönlichkeiten sind fester umrissen hervorgetreten. Der Anteil, den sie an den Werken des Meisters haben, ist in, wie es scheint, ziemlich abschliessender Weise festgestellt worden.

Dollmayr bekämpft die phantastischen Vorstellungen von der *grossen Zahl* der Gehülfen. Von einer «Einrichtung der Werkstätte auf grossem Fusse» kann in Raffael's ersten römischen Jahren noch gar keine Rede sein. Erst in den Tagen, «wo man mit den Vorbereitungen für die Loggien begann», sammelt sich um den Meister ein etwas zahlreicherer Kreis.[2]

Bis dahin waren es ausschliesslich die beiden Lieblinge Raffael's, Giovan Francesco Penni und Giùlio Romano gewesen, die ihm zur Seite standen; sie sind überhaupt allein als «Schüler im vollsten Sinne des Wortes» zu betrachten.[3]

Jedoch auch für ihre Mithilfe ist der Zeitpunkt von der bisherigen Forschung zu früh angesetzt worden. Penni, der ältere, der noch in Florenz bei Raffael eingetreten war, besorgte nach Dollmayr's Annahme noch in der ersten römischen Zeit als Malerbursche, als «fattore» die Geschäfte der Werkstätte.[4] Wir sind nicht berechtigt anzunehmen, dass seine und Giùlio Romano's Hilfeleistung in der «Stanza della Segnatura» über «kleine Dienste» hinausgegangen sei. «Aber selbst in der zweiten Stanze hat die Mithilfe . . nicht in dem Masse stattgefunden, wie man bis jetzt immer anzunehmen geneigt war.» «Auch bei der genauesten und vorurtheilsfreiesten Untersuchung der Fresken gelang es mir nicht, sagt Dollmayr, etwas zu entdecken, was auf ein unmittelbares Eingreifen der Schüler in die Ausführung der Hauptteile weisen würde.»[5] Noch viel weniger kann die Rede davon sein, dass sie, wie man gemeint hat, schon hier einen grösseren Einfluss auf die grundlegenden Studien gehabt hätten. «Alles, was wir einigermassen anzunehmen berechtigt sind, ist, dass Penni und Giùlio Romano Dienste am untergeordneten Beiwerke, an der Architektur und an den Ornamenten geleistet haben.»[6] Dollmayr weist dann die Landschaft auf dem Fresko der Vertreibung des Attila dem Penni zu.

Erst in der dritten Stanze ist die Hilfe der Schüler in grösserem Umfange

[1] Raffaels Werkstätte von Hermann Dollmayr, Jahrbuch der kunsthist. Sammlgn. des ah. Kaiserhauses, Bd. XVI. Ich citiere nach dem Separatabdruck Wien 1895.
[2] Dollmayr S. 59.
[3] a. a. O. S. 7.
[4] a. a. O. S. 11.
[5] a. a. O. S. 11. 12.
[6] a. a. O. S. 15

herangezogen worden; Raffael versah sie jedoch «reichlich mit Skizzen und Studien eigener Hand», «wohl aus keinem anderen Grunde, setzt Dollmayr hinzu, als weil er nur zu gut wusste, was er ihren Kräften zumuthen durfte.»[1] Dies gilt besonders vom Burgbrande.

Vergegenwärtigen wir uns nun noch einmal, was wir über den Einfluss der Donatelloschen Reliefs ermittelt haben.

Eine ganze Fülle von Beziehungen und Berührungspunkten beobachteten wir in den ersten beiden Stanzen, während gerade da, wo die Schüler auf den Plan treten, in der «Stanza dell' Incendio», von Einwirkungen des alten Meisters wenig mehr zu verspüren ist. Der Einfluss tritt hier sichtlich zurück, wir konstatieren ihn mit Sicherheit nur noch auf dem Hintergrunde des «Brandes im Borgo», demjenigen Fresko, bei dem Raffael's Anteil offenbar der stärkste war. In den Fresken von S[a] Maria della Pace, die nach Dollmayr's Urteil «nach der Stanza della Segnatura immer zu dem Reifsten und Schönsten gezählt werden müssen, was wir von ihm an eigenhändiger monumentaler Malerei besitzen»,[2] beobachten wir die Wegspuren dieses Einflusses; wir glaubten ihn selbst in einzelnen nur Raffael selbst zuzuweisenden Tafelbildern zu verspüren, wie der heiligen Cäcilie, wie der noch in Florenz entstandenen «Madonna de' Tempi» Daneben liegt nun allerdings mit ebenso grosser Deutlichkeit zu Tage, dass jenes Donatellosche Element dann auch im Kreise der Schüler Eingang gefunden hat. Denn nirgends ist der Einfluss so handgreiflich nachzuweisen, wie in dem Fresko der «Schenkung des Constantin».

Das Fresko der Schenkung[3] ist erst nach Raffael's Tode von Penni entworfen und ausgeführt worden.[4] Penni hat also damals Skizzen nach Donatello's Paduaner Reliefs besessen. Wie er überhaupt «mehr compilierte als componierte», hat er dieselben in skrupellosester Weise ausgebeutet.

Penni hat sich diese Skizzen nicht erst nach Raffael's Tode verschafft. Er kannte sie schon bei Raffael's Lebzeiten. Von den Werken der Raffaelschüler, die noch unter Raffael's Leitung ausgeführt wurden, *sind es gerade diejenigen des Penni, welche die donatellesken Einflüsse verraten.* Denn ihm gehören jene Loggienkompositionen, in denen wir Entlehnungen oder Anklänge an Donatello beobachtet haben.[5] Und Dollmayr will Penni auch jene Partieen des Hintergrundes auf dem Fresko des «Brandes im Borgo» vindicieren, die gewisse donatelleske Elemente enthalten.[6] *Es ist ganz besonders zu betonen, dass diese weniger schlagenden Fälle in den früheren Werken Penni's nicht unwesentlich durch den Nachweis gestützt werden, dass der Meister, welcher sie schuf, später*

[1] a. a. O. S. 20.

[2] a. a. O. S. 23.

[3] und das der Taufe des Constantin.

[4] Dollmayr a. a. O. S. 90 ff.

[5] Dollmayr a. a. O. S. 65 ff. In Betracht kommt vor allem der «Durchzug durch das rote Meer», die «Anbetung des goldenen Kalbes» wie das Bild «Moses zeigt dem Volke die Gesetzestafeln».

[6] Dollmayr beruft sich auf die Verwandtschaft gewisser Figuren und Gruppen mit ähnlichen auf den Loggienbildern, die nach ihm ebenfalls dem Penni zuzuweisen sind, vgl. S. 21 und die dort gegebenen Abbildungen. Die von Dollmayr hervorgehobenen Analogieen zwischen der Gruppe des knieenden Volkes auf dem «Burgbrande» und der ähnlichen Gruppe auf der «Anbetung des goldenen Kalbes» würden sich allerdings zu einem Teile auch daraus erklären, dass beides mal sichtlich dieselbe Quelle zu Grunde liegt, keine andere als Donatello's Relief mit dem Eselswunder.

ganz unzweifelhaft aus jener selben Quelle geschöpft hat, auf die jene älteren Schöpfungen bereits mehr oder minder deutlich hinweisen. [1]

Man möchte fragen, gehen nicht vielleicht alle derartig wörtlicheren Entlehnungen auf Giovan Francesco Penni zurück? Irrt Dollmayr vielleicht darin, dass er in der «Stanza della Segnatura» Penni's Anteil auf «kleine Dienste» beschränkt. Hat derselbe vielleicht schon damals Donatello «kopiert» und ist er es, der jene drei Donatello entlehnten Gestalten rechts auf der «Schule von Athen» gemalt hat?

Nun, eine solche Mutmassung fiele schon angesichts des raffaelischen Originalkartons in der Ambrosiana in sich zusammen; denn hier findet sich jene Gruppe ganz wie auf dem Fresko. Ein Blick auf die *Komposition des letzteren* genügt übrigens schon, um die Annahme, ein Schüler möchte jene Figuren (nach eigener Skizze!) geschaffen haben, als irrig zu erweisen. Man braucht nur zu den entsprechenden Gruppen der linken Seite des Fresko's hinüber zu blicken, um zu begreifen, wie notwendig jene lebhaft bewegte (hinauseilende Figur rechts im Zusammenhange des Ganzen ist.[2] Sie kann nur von der schöpferischen Hand des Meisters selbst an dieser Stelle angeordnet sein.

Ueberdies wäre die These, dass Raffael den Donatelloschen Einfluss an sich selbst erfahren habe, mit jener Annahme noch nicht widerlegt. Das Problem wäre vielmehr — ganz ohne Not — nur verwickelter gestaltet worden. Denn jene drei Figuren rechts auf den «Schule von Athen» zusammen etwa mit den Donatello entnommenen Motiven der linken Seite dieses Freskos (Abb. 14) liefern unter allen Umständen den Beweis, dass zu jener Zeit Skizzen nach jenen Reliefs in Raffael's Atelier vorhanden waren. Damit gewinnen die Beobachtungen Vischer's und alles das, was wir denselben noch hinzufügen konnten, ein für alle Mal eine feste wissenschaftliche Basis. Ob jene drei Figuren, ja, ob, jene Skizzen (nach Donatello) von Raffael selbst herrühren oder nicht, ist dabei von keiner ausschlaggebenden Bedeutung.

Weit entfernt zu gewinnen bei jenem Calcül, verlöre man eher. Denn in dem Bestreben, Raffael von dem «Vorwurfe» zu reinigen, bei Donatello in die Schule gegangen zu sein, sind wir im Begriff, den Meister zum Schüler seines Schülers zu machen.

Wir können sehr viele Dinge, die gewesen sind, nicht in dem strengen Sinne des Wortes *beweisen*. Der Skepsis bleibt überall Raum, sich auszubreiten. Aber sie bietet an sich noch keine Gewähr für eine richtigere Erkenntnis der Dinge.

Auch da, wo wir nicht direkt beweisen können, sind wir berechtigt, die Beobachtungen und Erfunde, die wir machen, in der Weise zu kombinieren, dass alle Schwierigkeiten und Widersprüche beseitigt werden. Nun, wo *für uns hier* die Lösung zu suchen ist, darüber kann wohl kein Zweifel sein: Raffael selbst muss Donatello's Reliefs studiert und gezeichnet haben; die Zeichnungen, die von ihm selbst und später von seinen Schülern benutzt worden sind, waren die seinen.

---

[1] Es ist hierbei natürlich vorausgesetzt, dass Dollmayr mit der Zuweisung der in Betracht kommenden Loggienbilder im Rechte ist.

[2] Die Bewegung steigert sich links wie rechts nach den Seiten zu. Man beachte, wie geistvoll besonders auf der linken Seite von der andachtsvollen Ruhe der Mittelgruppe zu der stürmischen Bewegung der zu äusserst links angebrachten Figuren allmählich übergeleitet ist.

Wen könnte es Wunder nehmen, wenn die Skizzen von dem Schüler Raffael's in plumperer Weise verwertet worden sind, als von ihm selbst, so dass uns nun ein Werk des ersteren, ein Werk des Penni den besten, weil handgreiflichsten Beweis für diese Zusammenhänge liefert? War nicht darum doch bei Raffael die Wirkung die unendlich viel tiefere?

Bei ihm rührt die von aussen kommende Anregung die Tiefen der eigenen Seele auf. «Entlehnungen» haben wir hier nur gelegentlich einmal auf Hintergründen. Und auch hier erscheint das Entlehnte so selbstverständlich im Zusammenhange der Komposition, dass man es für die Stelle, an der es sich findet, frei erschaffen, «erfunden» wähnt.

Daneben nun das entzückende Schauspiel, wo unter dem Eindruck des «Vorbildes» die «Schöpfung» sich gestaltet. Nicht, dass wir *bis zu dieser* nachempfindend empor zu steigen vermöchten. Was wir zu erkennen glauben, sind gleichsam nur die unteren — sichtbaren — Sprossen einer Leiter, deren obere uns in himmlischem Glanze verschwinden.

Wir können uns denken, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein Künstler zweiten Ranges an den Schöpfungen des alten Meisters vorbeiging, ohne zu bemerken, was in ihnen steckte. Waren sie doch ihren stilistischen Eigenschaften nach bei weitem nicht mehr zeitgemäss. Auf Raffael wirkten sie wie eine Offenbarung. Es war, wie wenn jemand einen Schatz entdeckt. — Er zeichnet, was er vor Augen hat.

Es war nicht etwa, dass er hier plötzlich eine Fülle von lebensvollen Motiven vor sich sah, die er meinte, irgendwo einmal verwerten zu können; so denkt ein genialer Schüler nicht. Es war ein künstlerisches Princip, ein künstlerischer Wille, was ihm hier entgegentrat; das Wesen der historischen Kunst Donatello's ging ihm hier lebendig auf.

Donatello's Leidenschaft war das Studium der Natur. In den Statuen am Campanile hatte sich jene zum ersten Male ganz entfaltet. Es war Begeisterung bis zur Begierde gesteigert. Er schilderte nicht, er packte das Leben.

Wie er hier in der Darstellung einer einzelnen Figur den Realismus bis an die Grenze des plastisch Möglichen treibt, so nun im Alter in der Darstellung eines scenischen Vorgangs die gleiche leidenschaftliche Hingabe an das Leben. Damals studiert er das Individuum, jetzt den Haufen, damals Charactere, Physiognomieen, jetzt die Physiognomie, die Psychologie der Masse. Das Hin und Her, das Durcheinander von Männern, Weibern und Kindern, das Gedränge, die Aeusserung und der Austausch der Teilnahme, jene Neugier, die auf Postamente und Sockel steigt, das Sichüberlehnen über Brüstungen und Geländer, alles dies ist geschildert.

Indem Donatello den Eindruck wiedergiebt, den das im Mittelpunkt stehende wunderbare Ereignis auf den Zuschauer macht, wird das Undarstellbare erst sinnlich vergegenwärtigt, er erfasst es in der unmittelbaren, in der drastischen Wirkung auf den Augenzeugen.

Aber die Bedeutung seiner Leistung liegt nicht allein in dieser genialen Lösung der schwierigen künstlerischen Aufgabe, sie liegt schon in dem Realismus der Gruppenschilderung an sich. Donatello ist auf dem Gebiete der historischen

Komposition derselbe revolutionäre Neuerer, als den er sich in der statuarischen Plastik erweist.

Bei seinem grossen Zeitgenossen Masaccio suchen wir vergebens nach Verwandtem. Die realistische Absicht ging hier auf ganz andere Dinge. Von den späteren Florentiner Freskomalern war kaum jemand Donatello auf dieser Bahn gefolgt. Lionardo könnte man nennen. Was wir z. B. bei Ghirlandajo im Chor von S[a] Maria Novella finden, ist konventionelle Gruppierung. Die Figuren schreiten etwa wie ein antiker Chor dahin. Im Vordergrunde ganze Reihen von Portraitfiguren, die ruhig dastehen wie Statisten einer Oper. Hier ist alles bühnenmässiger, es ist nicht das sonnenbestrahlte Leben, das wir bei Donatello finden.

Dieses eben war es, was Raffael so packte. Staunenden Auges sah er es. Wovon ihn geträumt haben mochte, das fand er hier von einem genialen Vorgänger bereits geleistet. Er giebt sich ihm hin, er zeichnet, er lernt. Was Donatello ihn lehrte, war die künstlerische Bewältigung der Masse, Donatello erst macht ihn zum grossen Historienmaler.

Die römische Antike hat später in demselben Sinne auf Raffael gewirkt.[1] Aber das war erst in den späteren römischen Jahren. Der grosse Florentiner hat ihm den entscheidenden Anstoss nach dieser Seite gegeben.

Raffael suchte die konventionell gruppierende Art, von der er ausging,[2] mit jener realistischen Schilderung des Lebens zu verbinden, die er bei Donatello fand. Er bringt die «Masse» auf die Bühne neben der «Gruppe», er lässt das «Volk» *hineinströmen* in die «Versammlung».

Fast überall nun, wo Raffael in dieser Weise realistisch die bunte Menge darstellt, greift er auf Donatello's Vorbild zurück. Die Motive, die er an solchen Stellen bringt, wie das Sichzusammenschieben oder das Nachdrängen, wie das Emporklettern an den Pfeilern, das Sichüberlehnen über Brüstungen, wie auch die mit ihren Kindern hingelagerten Frauen weisen auf dieselbe Quelle zurück.

In der frühesten Stanze herrscht noch durchaus das Moment der «Versammlung». Aber selbst hier ist an Stellen, wo sich die letztere zur Lebendigkeit der Scene erhebt, donatellesker Einfluss zu verspüren, so in der Gruppe der Knieenden links auf der «Disputà», oder, wie ich vermute, auch in der Gruppe der Geometer auf der «Schule von Athen».

Später sind die unter Donatello's Einfluss geschaffenen Partieen sehr viel leichter herauszuerkennen, wir können gleichsam den Finger darauf legen. Wo derartige Gruppen vorkommen, steht Donatello dahinter.

Raffael weiss die verschiedenen Elemente der Komposition so sinnvoll mit einander zu verknüpfen, dass dem Unbefangenen niemals das Disparate der Quellen, von denen sie herstammen, zum Bewusstsein kommen wird, obwohl jene bisweilen ganz deutlich unterscheidbar nebeneinander liegen.

Man beachte links auf dem Heliodor die wundervollen ruhig dastehenden Portraitgestalten des Vordergrundes, die an Vordergrundsfiguren des Ghirlandajo

---

[1] Vgl. C. v. Pulszky, Beiträge zu Raphael's Studium der Antike, Leipzig 1877 S. 48.

[2] Hermann Grimm, Fünfzehn Essays, 3. Folge, Berlin 1882. S. 157.

erinnern (vgl. oben Abb. 11) und gleich daneben die bewegte *und ganz auf donatellesken Motiven beruhende* Darstellung der hereinwogenden Volksmenge. Raffael hat als der grosse und tiefsinnige Künstler, der er war, hier das Gegensätzliche der verschiedenen Elemente zur Bedeutsamkeit des Kontrastes gesteigert. Die imponierende Ruhe der Figuren vorn, die den Papst in einer Sänfte herbeitragen, im Gegensatz zu der erregten Menge, wie der ungeheueren Aktion der rechten Seite, diese Gegensätze bedingen hier die grossartige Wirkung.[1]

Der gleiche Kontrast, dieselbe Kunst der Komposition in der «Messe von Bolsena» (vgl. Taf. VI). Raffael giebt auf der rechten Seite reihenweis geordnete Portraitfiguren in ruhiger Haltung. *Hier fusst er wieder durchaus auf den Traditionen der älteren florentinischen Freskomalerei.* Zu der Schilderung des Volkes gegenüber, zu dieser herrlichen Gruppe zusammengedrängt am Boden Knieender, zu den über das Chorgestühl sich lehnenden Zuschauern kam ihm die Inspiration von Donatello her. Und wiederum dieselbe gedankenhafte Verbindung beider Elemente. Die unerschütterliche Ruhe des Papstes, die vornehme Zurückhaltung des Gefolges neben der leidenschaftlich herausfahrenden Gebärde des Volkes.

Und wie geistreich das alles für den Raum berechnet ist. Derselbe ist unsymmetrisch. Denn das in die Bildfläche einschneidende Fenster fiel nicht genau in die Bildmitte. Indem Raffael nun an der rechten Seite die Figuren sich breit entfalten lässt, sie links dagegen zusammenschiebt und hier die ganze Fülle der Affecte gleichsam concentriert, erscheint das räumlich mangelnde Gleichgewicht durch den Rhythmus der Schilderung ausgeglichen.

Es ist nicht unwichtig, zu konstatieren, dass das Element der Masse später an Raum gewinnt. Es überwiegt unbedingt in der «Sala di Costantino.» Das auffallende Hervortreten des Donatelloschen Einflusses an dieser Stelle hängt offenbar auch *hiermit* zusammen! Mit einem Bilde wie der «Schenkung» war die raffaelische Monumentalmalerei ganz in die Bahnen des alten Meisters eingelenkt, die Schilderung der Volksmenge nimmt nun fast den ganzen Raum ein, sie erscheint als eigentliches Thema.

Bezeichnend ist es auch, dass gerade Penni das donatelleske Element von Raffael übernommen hat, während der Römer Giùlio nicht davon berührt wird.

Nicht nur die toskanische Herkunft Penni's kommt hier in Betracht; er schliesst sich überhaupt am engsten der Kunstweise seines Meisters an. Nun, wir haben gesehen, dass die zwei ersten Stanzen Raffael's eine Fülle von Beziehungen gerade zu Donatello aufweisen, während hier Beziehungen zur Antike noch kaum bemerkbar sind.

Dollmayr nimmt an, dass Raffael bei seinem Tode für den Constantinssaal thatsächlich nichts vorbereitet hatte. Aber wenn dem auch so ist, jedenfalls befanden sich die Erben seines Nachlasses im Besitz von Zeichnungen und Entwürfen des Meisters, die sich unschwer für die beabsichtigten Kompositionen

[1] Zu vergleichen die geistvollen Bemerkungen H. v. Brunn's in: Die Composition der Wandgemälde Raphael's im Vatican, Hermann Grimm, Ueber Künstler und Kunstwerke. Bd. II, S. 183: «Hier blieb nur ein Ausweg übrig, nämlich das räumlich gestörte Gleichgewicht herzustellen durch das geistige, das Metrum zu ergänzen durch den Rhythmus.»

mitverwerten liessen. Und in diesem Sinne wenigstens waren sie im Recht, wenn sie vorgaben, Zeichnungen von seiner Hand zu haben. Was sonst von eigenhändigen Studien und Entwürfen des Meisters hier mit verwendet worden ist, wissen wir nicht. Das einzige, was wir sagen können, ist dieses, dass Raffael's Skizzenblätter nach Donatello mit darunter waren.

5. NOCH EINMAL DIE ZEICHNUNG IN DEN UFFIZIEN.

Ich komme noch einmal zurück auf unsere Florentiner Zeichnung.

Man sieht, dass die allgemeineren Gründe, die für die Echtheit des Blattes sprechen, mit einem ganz wesentlichen Gewicht in die Wagschale fallen. Denn, dass das Blatt nur dem raffaelischen Kreise zugehören kann, bedarf der Erörterung nicht; man hat es demselben ja auch zugewiesen.

Niemand wird auf die Idee kommen, dass es Donatello's Originalskizze sein möchte. Von stilistischen und technischen Dingen abgesehen, sprechen eine Reihe mehr äusserlicher Indicien ganz deutlich dafür, dass wir hier eine Nachzeichnung nach dem Relief und keinen Entwurf vor uns haben.[1] Hörte das Blatt einem Raffaelschüler, so wäre unzweifelhaft Penni derjenige, der hier am ehesten in Frage käme. Aber die Blätter, die man Penni zuschreibt, sind ganz anderen Charakters. Es fehlt ihnen durchaus jene Frische der Auffassung, die wir auf unserer Skizze beobachten; und nirgends zeigt sich bei ihm eine derartig energische, temperamentvolle Führung der Hand.

Giùlio Romano zu nennen, erscheint schon deshalb unnötig, weil bei ihm Spuren donatellesken Einflusses so gut wie nicht nachweisbar sind. Das Studium seiner Handzeichnungen beweist übrigens, dass unser Blatt ihm auch seinen künstlerischen und technischen Eigentümlichkeiten nach nicht gehören kann.

Ich bin der Ansicht, dass das Blatt nur Raffael selbst zugewiesen werden kann. Es ist nichts anderes, als ein uns erhalten gebliebenes Fragment jener raffaelischen Skizzen. Ich stütze meine Meinung abgesehen von jenen allgemeineren Erwägungen vor allem auf die hervorragenden künstlerischen Qualitäten desselben. Gewisse feinere Eigentümlichkeiten technischer und stilistischer Art, auf die ich gleich näher eingehe, kommen dabei erst in zweiter Linie in Frage.

Man ist, wie schon gesagt, der hervorragenden Eigenschaften des Blattes bisher aus dem Grunde nicht ansichtig geworden, weil man es fälschlicher

[1] Der architektonische Hintergrund ist vom Zeichner einfach weggelassen, kein Strich, der ihn andeutete. Derselbe interessierte ihn eben nicht. Zwischen der Figur des Antonius und der stehenden Gestalt rechts neben ihm sind verschiedene Figuren ausgelassen, die für den Zeichner gleichgiltig waren, aber keineswegs unwesentlich im Zusammenhange der Komposition. Der Umstand, dass ganz spezifisch donatelleske Gestalten wie jener stehende Bärtige links auf der Skizze in der Zeichnung nicht genau getroffen sind, würde es allein sicherstellen, dass der Zeichner nicht Donatello selbst gewesen sein kann.

Weise für einen *Entwurf* genommen hat, während es *Kopie ist*. Der genauere Vergleich mit dem Donatelloschen Original setzt die geistvolle Art, mit der hier «kopiert» worden ist, auf's Deutlichste ins Licht; es ist das oben ausgeführt. *Durch kleine, zunächst kaum merkliche Veränderungen erscheint das etwas alltäglich anmutende Bild des Donatelloschen Reliefs in die Sphäre höher gestimmten Daseins emporgehoben.*

Ich habe hier vor allem die rechte Hälfte des Blattes im Sinne (vgl. Taf. I, b.) Dass einzelne Figuren links vielleicht weniger gut gelungen sind, ist nach meiner Meinung ganz und gar nicht auffallend und beweist nichts gegen den raffaelischen Ursprung des Blattes. In Betracht kommt hier vor allem die bärtige, stehende Figur (Taf. I, a), deren Beinstellung vielleicht auf der Skizze etwas weniger glücklich erscheinen könnte als auf dem Relief. Mir will es allerdings so scheinen, als ob die Aenderung, die der Zeichner hier vorgenommen hat, der Situation vortrefflich entspreche — die Figur wendet sich bittflehend an den Heiligen, den sie mit der ausgestreckten Linken an den Aermel fasst, um ihn aufmerksam zu machen. *Die befangenere Pose nun auf der Skizze ist hier vielleicht angemessener als die etwas freiere des Reliefs.* Aber sollte man selbst der Ansicht sein. dass hier der Zeichner das Relief wenig geschickt wiedergegeben habe, eine kleine Schwäche gerade an dieser Stelle kann uns nicht überraschen. Dieser dem Leben abgesehene Alte Donatello's, der just so zutritt, wie ihm die Füsse gewachsen sind, «lag» dem in Perugino's Schule gross gewordenen Urbinaten zu wenig, um mit derselben Sicherheit zu Papier zu kommen, wie etwa die Kinder und die hinauseilende Frau weiter rechts. Dass jene Partieen links von derselben kecken und geistreichen Hand gezeichnet sind, wie die Gruppe rechts, ist ausser Zweifel; ich habe schon oben darauf aufmerksam gemacht, dass aus der am Boden sitzenden die Hände vorstreckenden Frau z. B. (links des Bärtigen) derselbe Geist uns entgegenweht, den wir rechts verspüren.

Bei alledem ist noch in Betracht zu ziehen, dass bei einer in der Eile genommenen Studie gewisse Ungleichheiten in der Ausführung etwas ganz Natürliches sind. Den Künstler interessiert eben nicht alles gleichmässig, über einzelne Partieen geht er rascher hinweg. Dass das, was wir auf der rechten Seite des Blattes haben, ihn ganz besonders angezogen hat, verrät nicht nur die geistsprühende Art der Wiedergabe, sondern auch die Thatsache, dass Raffael gerade diese Figuren später — mehr als einmal — verwertet hat, während man sich z. B. nach einer Wiederholung des links stehenden Bärtigen in Raffael's Werken vergeblich umsehen würde.

Es erübrigt hier noch der Nachweis, dass die feineren technischen, wie gewisse stilistische Eigenheiten unseres Blattes durchaus im Einklang sind mit dem, was uns die echten Blätter des Meisters bieten. Denn obwohl das Blatt eine Kopie ist, kommen in diesen und jenen Details natürlich die Gepflogenheiten des *Zeichners* zur Geltung.

Besonders charakteristisch und durchaus raffaelisch das kräftig ausladende Wangenrund, wie es der Kopf des zur Mutter emporstrebenden Kindes zeigt.[1]

[1] Es ist nicht nötig, dafür Belege beizubringen.

TAF. V. G. F. PENNI: DIE SCHENKUNG DES CONSTANTIN. ROM, VATIKAN.

Der Zeichner geht darin ganz deutlich über das Vorbild hinaus. Das Auge erscheint tiefer eingebettet, die Wange tritt voller vor. Bei dem Kinde rechts davon ist allerdings die Wange flacher gebildet als auf dem Vorbilde. Aber dies hat seinen ganz bestimmten Grund. Denn während der Kleine auf dem Vorbilde mürrisch mit fest geschlossenen Lippen dasteht, schilderte ihn der Meister der Zeichnung mit weit geöffnetem Munde, wobei die Wange natürlich hohler erscheint. Es ist dies wieder ein kleines aber bedeutsames Anzeichen für die geniale Leichtigkeit, mit der der letztere arbeitet; eine Fülle künstlerischer Ueberlegung erscheint hier gleichsam in wenige Striche zusammengefasst.

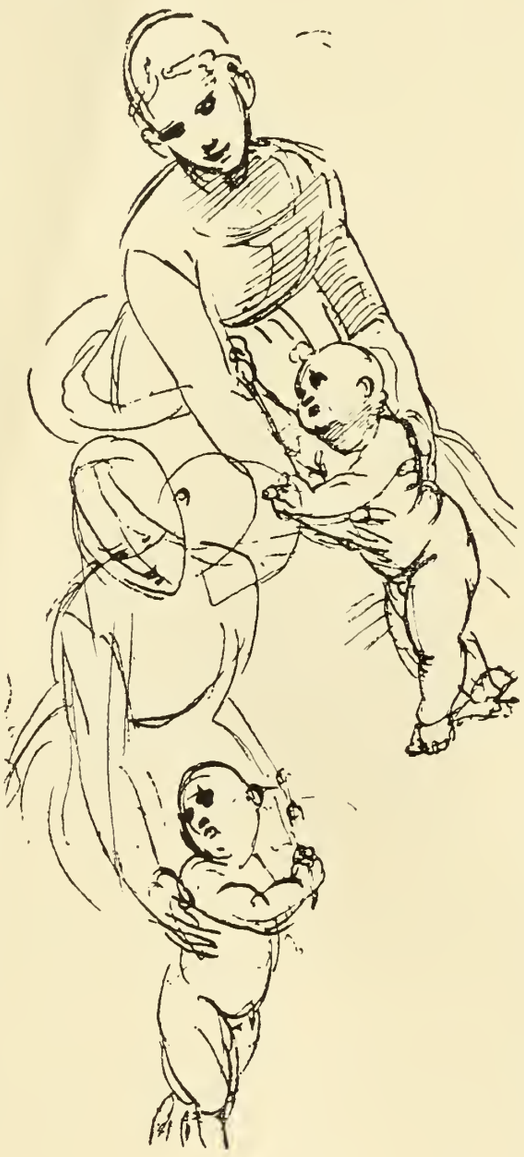


Abb. 18.

Man beachte auch die rundliche Bildung der Stirn bei dem Knaben, der weiter links herbeigelaufen kommt. Das Relief zeigt hier mehr eine vorgebaute Bildung; auch die Art des Haaransatzes ist auf der Zeichnung abweichend. Ebenso die einfach durch einen halbkreisförmigen Linienzug angedeutete Stirnlocke bei dem Köpfchen links daneben;[1] auf dem Vorbilde setzt sich hier das Haar gerade von der Stirn ab.

Die ausgestreckte rechte Hand des herbeilaufenden Knaben ist auf der Kopie *breiter* gestaltet als auf dem Original. Im übrigen könnte gerade die Zeichnung der Hände gewisse Bedenken erregen. Die Art z. B., wie die Finger bei dem auf dem Sockel stehenden Jüngling mit einzelnen ziemlich dünnen Strichen angegeben sind, ist gewiss nicht raffaelisch. Aber wer sieht nicht, dass der Künstler hier eben nichts anderes ge-

[1] Vgl. dazu z. B. die in den Uffizien bewahrte Madonnenstudie Br. 504; das ebendort befindliche Blatt mit Studien zur Madonna Bridgewater und «Madonna aus dem Hause Alba» Br. 490, vgl. meine Abb. 19. Es findet sich dies natürlich auch sonst, z. B. auf einem Wiener Blatt mit Madonnenstudien (Br. 160), das Wickhoff neuerdings Raffael abspricht. Worauf es für uns hier ankommt, ist immer nur, nachzuweisen, dass die betreffenden Züge auf echten Blättern vorkommen. Dass sich einzelne derselben auch auf Blättern finden, die raffaelisch, aber nicht mit Bestimmtheit von seiner Hand sind, ist dabei nicht von Wichtigkeit.

than hat, als, so knapp wie möglich, das in dem Vorbilde Gebotene wiederzugeben. Die Manier der Fingerangabe in wenigen aber kräftigen Grundstrichen (die übrigens doch bereits die feinsten Nüancen der Gebärde anzudeuten scheinen), wie sie die sitzende Frau links zeigt, ist ganz entsprechend auf echten Blättern nachweisbar (vgl. Abb. 18, die untere Gruppe).[1]

Dass gerade in der Art, wie die Hände gegeben sind, zwischen Entwürfen und einer Skizze nach einem bereits fertigen Kunstwerke gewisse Unterschiede hervortreten, ist an sich durchaus verständlich. Bei einem *Entwurf* handelt es sich doch zumeist nur um Fixierung des Wesentlichsten der Komposition, für die Einzelheiten bleibt noch ein gewisser Spielraum. Daher kann es nicht Wunder nehmen, wenn auf *Entwürfen* von derartig skizzenhafter Art der Niederschrift die Hände im allgemeinen summarischer und weniger detaillierend gegeben sind als auf unserem Uffizienblatt.

Abb. 19.

Uebrigens hat unser Zeichner an einer Stelle von einer genaueren Angabe der einzelnen Finger, wie das Vorbild sie zeigte, abgesehen, bei dem kleinen Kletterer etwa in der Mitte des Blattes, der bemüht ist, einen Sockel zu ersteigen. Hier ist die Hand einfach mit einer kräftigen Bogenlinie umschrieben, wie das ganz ähnlich zahlreiche Madonnenentwürfe Raffael's zeigen. Das Kind ist auch sonst etwas freier behandelt worden.[2]

Was sich auf echten Blättern sehr häufig findet, ist jene Manier, die Rundung des Kopfes mit dem ersten Zuge gewissermassen zu klein zu nehmen, um dann mit einem zweiten in vollerem Bogen auszuholen. Man vgl. auf unserem Blatt besonders den Kopf der hinauseilenden Frau, den des Kindes, das der Mutter auf den Schoss will, und halte neben den letzteren etwa den Kopf des Giovannino auf dem Florentiner Blatt mit Studien zur Bridgewater Madonna[3] (vgl. Abb. 19, den Kopf rechts unten; das Cliché ist durch ein Versehen etwas zu klein geraten). Die Linien sind auf unserem Skizzenblatte mit derselben Leichtigkeit hingesetzt, wie auf jenem Madonnenentwurf.

Die Art, wie die Details des Gesichtes, Augen, Mund und Nase, mit wenigen kräftigen Strichen und Punkten hingesetzt sind, ohne eine Spur von Manier, in jedem einzelnen Falle anders und immer sprechend, findet sich ganz so auf den echten Blättern Raffael's wieder. Im einzelnen beobachten wir hier oft überraschende Uebereinstimmungen.

---

[1] Die Abbildung ist den in der Albertina bewahrten Studien zur «Madonna im Grünen» Br. 161, entnommen.

[2] Es trägt auf der Skizze allem Anschein nach eine Mütze, auch die Stellung ist nicht unwesentlich verändert worden.

[3] Br. 490.

Jene viereckige Art der Augenangabe, wie sie die hinauslaufende Frau zeigt, auch links davon der kleine Kletterer ist nicht so unraffaelisch, wie man zunächst meinen möchte, wir haben sie z. B. auch auf dem genannten Uffizienblatt (Abb. 19, auch bei dem Giovannino).[1]

Man vergleiche ferner mit dem Köpfchen des Knaben, der herbeigelaufen kommt, das eine oder andere Kinderköpfchen auf den in der Albertina bewahrten Studien zur «Madonna im Grünen». Ich bilde eines derselben hier ab (vgl. Abb. 20); man beachte, wie Nase und Mund gezeichnet ist, die Angabe von Wange und Kinn. Auf dem genannten Köpfchen unseres Uffizienblattes finden wir das Auge und den Umriss der Wange mit einem einzigen eckig gebrochenen Federstriche bezeichnet. Auch dieses findet sich auf echten Blättern ähnlich. (vgl. Abb. 21).[2]

Abb. 20.

Dass bei in's Profil oder in's Zweidrittelprofil gewendeten Köpfen die Nase durch einen horizontalen Strich angedeutet wird, während der Nasen*rücken* unbezeichnet bleibt, findet sich auf echten Blättern oft, z. B. auf jener Reiterstudie in den Uffizien, bei dem Kopfe des Reiters rechts, den ich oben abgebildet habe (vgl. Abb. 4). ebenso vor.[3]

Abb. 21.

Die Manier, wie die Nase der sitzenden Frau gezeichnet ist, mit dem nach unten zu sich verdickenden und gleichsam ausgelaufenen Vertikalstrich kommt auf zahlreichen echten Blättern ganz

Nicht unwichtig endlich der Umstand, dass trotz flüchtigster Eile der Niederschrift, zurücktretende oder im Schatten liegende Teile mit schraffierenden Strichlagen übergangen sind (vgl. dazu z. B. Abb. 18).[4] Die Art, wie versucht ist, die Kinderkörper vorn plastisch herauszubringen, erklärt sich übrigens auch durch den plastischen Charakter des Vorbildes. Charakteristisch scheint mir auch die Schattierung am Halse bei dem öfter genannten Kinde, das von der Mutter umarmt wird (vgl. dazu Abb. 18, den Kopf des Kindes oben). Man beachte endlich die sehr kräftigen Drucker an Aermchen und Kopf desselben Kindes, auch am Kinn des Knaben rechts daneben.

---

[1] Vgl. auch das in Oxford bewahrte Blatt mit Engelstudien Br. 26, den Kopf oben rechts; auch die Madonnenstudien in den Uffizien Br. 504 (den Kopf des Kindes).

[2] Meine Abbildung ist einem Blatt mit Studien zur «Madonna del baldacchino» entnommen, Ausstellung der École des beaux-arts 1879. Br. 114; sie giebt zufällig gerade das in Betracht kommende Detail nicht ganz genau wieder.

[3] Vgl. z. B. auf der in der Albertina bewahrten Studie zu der Kreuzigung beim Earl of Dudley in London (Br. 145) den Kopf links, auf der ebendort befindlichen Studie zur «Madonna di casa Colonna» (Br. 153) den Madonnenkopf rechts; ferner das Blatt im British Museum mit Studie zur Bridgewater Madonna Br. 85.

[4] Auch das genannte Blatt mit Studie zur Bridgewater Madonna.

6. WAR RAFFAEL IN PADUA?

War Raffael in Padua? hat er Donatello's Originale gesehen? Es erscheint nicht unbedingt notwendig, diese Frage zu bejahen; aber sicherlich ist es das Wahrscheinlichste.

Wie hätten diese Kompositionen auf Raffael so tief wirken können, wäre er nicht unmittelbar mit ihnen in Berührung gekommen? Nur ein Original besitzt jenes höchste Mass anregender Kraft; sie pflegt auf Kopieen oder Nachbildungen nicht überzugehen. Der Kunst*gelehrte* selbst, bei seiner doch weit beschaulicheren Thätigkeit, empfindet diesen geheimnisvollen, unübertragbaren Zauber desselben.

Dass Abgüsse oder Stucknachbildungen dieser Reliefs etwa in Florenz verbreitet waren, ist auch an sich nicht besonders wahrscheinlich. Dieselben hatten schon ihres Inhalts wegen eine mehr lokale Bedeutung. Ueberdies erstrecken sich, wie wir gesehen haben, Raffael's Studien auf alle vier Reliefs. Wir müssten also annehmen, dass eine Nachbildung der ganzen Folge existiert habe, was wiederum unwahrscheinlich ist.

Wir wissen, das Raffael für die Kirche des Heiligen Antonius zu Perugia gearbeitet hat. Es wäre möglich, dass *dort* Nachbildungen des Cyklus existiert hätten. Aber es ist, wie gesagt, aus allgemeinen Gründen nicht recht denkbar, dass Raffael aus zweiter Hand geschöpft hat.

Man möchte an das Thonmodell denken. Aber darf man annehmen, dass die Originalmodelle zu allen vier Kompositionen noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts in ein und derselben Hand sich befanden? Sind nicht gerade derartige Stücke der Zerstreuung am meisten ausgesetzt, vorausgesetzt, dass sie erhalten bleiben?

Es wäre unrecht zu sagen, es sei für einen Paduaner Aufenthalt in Raffael's Itinerar schlechterdings kein Platz. Was wir an Daten über Raffael's Leben haben, ist in dem Masse lückenhaft, dass eine Ergänzung unseres Wissens eher erwünscht erscheint.

Die Frage wäre, in welche Zeit wir einen paduanischen Aufenthalt zu setzen hätten.

Mit Sicherheit könnten wir hier nur antworten: vor den Herbst 1508, wo Raffael die erste Stanze begann. Ginge die Idee zur «Madonna de' Tempi» auf das Relief mit dem Eselswunder zurück, was sich nicht mit Bestimmtheit sagen lässt, so würde die Entstehungszeit dieses Madonnenbildes den terminus ad quem bezeichnen. Nach Morelli wäre dieses Bild «jedenfalls früher als die «Madonna im Grünen» entstanden». Seidlitz scheint sich dem anzuschliessen. Ich wäre geneigt, das Entgegengesetzte zu meinen, die «Madonna de' Tempi» für später zu halten,

als das Wiener Bild.[1] Die Inschrift auf dem letzteren möchte ich 1505 (nicht 1506) lesen.[2]

Möglich, dass Raffael im Jahre 1506 in Padua gewesen ist. Dass die auf uns gekommene Skizze technisch in diese Zeit nicht passe, wird niemand behaupten wollen. Noch viel weniger, dass eine solche Annahme im Widerspruche sei mit dem, was wir sonst an äusseren Daten aus diesem Jahre besitzen. Denn wir besitzen überhaupt nichts. Das einzige, was man vorbringt, Raffael's Aufenthalt in Urbino ist doch nur eine Hypothese. Was hindert also, etwa an dieser Stelle eine Paduaner Reise einzuschieben?

Mit dieser Annahme stünde nach meiner Ansicht die Thatsache nicht im Widerspruch, dass der Donatellosche Einfluss in Raffael's Werken erst zwei Jahre später *in Rom* stärker hervortritt, während vorher davon kaum eine Spur ist. Die Aufträge, die der Künstler in den letzten «Florentiner» Jahren erhielt, bezogen sich fast ausschliesslich auf Madonnenbilder, die einzige grössere Komposition, die in diese Zeit fällt, ist die Grablegung. Es war somit gar keine Gelegenheit, auf die Skizzen nach Donatello zurückzugreifen. In dem Augenblick erst, wo Raffael sich vor die Aufgabe gestellt sah, die Wandflächen der päpstlichen Gemächer mit religiösen und historischen Darstellungen grössten Umfanges und Stiles zu bedecken, gewinnen die Paduaner Eindrücke Bedeutung. Nun wird Ereignis, was vor Jahren in tiefster Seele empfangen und geborgen war.

Es ist eine irrige Vorstellung, zu meinen, dass mit den ersten römischen Wandgemälden «eine vollkommene Wandlung des Anschauungskreises und der Formenwelt» bei Raffael eintrete, während nur in den Tafelbildern des Meisters die älteren Florentiner Eindrücke noch eine Zeitlang nachhallen. Die Keime zu dem, was in den ersten Stanzen von Raffael geleistet ist, waren zu einem guten Teile bereits früher gelegt worden. *Ja, man muss sagen, es ist gerade hier, wo das*

---

[1] Wie manches erinnert bei der «Madonna de' Tempi» bereits an die «Madonna di casa Canigiani»! Man stelle diesen beiden Werken z. B. gegenüber: die Madonna Terranuova, die «Madonna im Grünen», die Madonna Granduca. Was die zwei ersten Werke auf den ersten Blick den übrigen dreien gegenüber auszeichnet und nah verwandt erscheinen lässt, ist die dramatisch bewegte Auffassung. Diese tritt sowohl in der gesamten Anordnung wie im einzelnen zu Tage: In dem lebendigeren Mienenspiel, in der freieren Behandlung der Haare, in der bewegteren Faltengebung, in der reicheren Kostümierung. Man beachte insbesondere die Bildung des Mundes bei der Madonna, der auf den zwei ersten Bildern leicht geöffnet, auf den drei übrigen festgeschlossen erscheint, obwohl ein Lächeln auf den Zügen liegt; dann die reiche Bildung des Aermels bei der «Madonna de' Tempi» und der Canigiani, im Gegensatz dazu die völlig schmucklose Bildung auf den übrigen Bildern. Die «Madonna de' Tempi» trägt einen Shawl um den Hals, der mit reicher Franse besetzt ist, man vgl. damit das mit hellen Streifen durchwirkte Kopftuch der Madonna Canigiani. Nirgends etwas derartiges auf den übrigen Bildern. Man sehe, wie das Haar bei dem Christuskinde (besonders auf der «Madonna de' Tempi») fast kühn hinter das Ohr zurückgestrichen ist und vgl. damit die weit schüchternere Haarbehandlung auf den genannten anderen Werken. Man vgl. für die Faltengebung besonders die Aermel. Der Stoff ist auf den zwei ersten Bildern von zarterer Textur, er erscheint von feinerer und mannigfaltigerer Fältelung. — Die «Madonna im Grünen» steht im Kopftypus der Madonna Terranuova noch ganz auffallend nahe, nur dass der Kopf der letzteren mehr oval, der der ersteren mehr gerundet ist. Man beachte den runden Ausschnitt des Halses mit dem Bordürenstreifen; dann die Typen der Kinder. Die «Madonna de' Tempi» zeigt in alle dem zu jenem älteren Werke keine Beziehung mehr, wohl dagegen entschiedene Berührungspunkte mit der Madonna Canigiani. Zwischen Madonna Terranuova und «Madonna im Grünen», kann die «Madonna de' Tempi» nicht wohl eingeschoben werden. Sie stellt sich übrigens dem Motive nach als die dramatischere, als die *spätere* Fassung der Granduca dar; sie verhält sich darin zu der letzteren etwa wie sich die Brigdewater Madonna zur Terranuova verhält.

[2] Passavant meinte, dass das M · D · V · — I · K wohl bedeuten solle 1505—1506. Ich halte den Strich rechts der zwei kleinen Kreise in der Mitte, die ich hier durch den horizontalen Strich andeute, nicht für eine I, sondern für ein J. Dafür spricht, dass ein K darauf folgt. Der Verbindung J K begegnen wir unten auf dem Saume des Mantels (ganz links) noch einmal wieder. Die am *Gewand*saum zwischen den Buchstaben stehenden Punkte sind aus Rücksicht auf die Symmetrie zu erklären, es muss damit nicht notwendiger Weise angedeutet sein, dass *die Ziffern* rechts noch weiter fortgehen. Natürlich ist das nicht mehr als eine Ansicht.

Studium der älteren florentinischen Kunst die herrlichsten Früchte trug. Es hatte gleichsam nur der römischen Sonne bedurft, um sie reifen zu machen.

Der Moment, da Raffael Donatello's Paduaner Reliefs gegenübertrat, war, wie wir sehen, ein hoch bedeutsamer in seinem Leben; er war zugleich ein wichtiger Moment in der Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst, die Stunde, in welcher der geniale Bahnbrecher des Quattrocento den auserwählten Liebling des klassischen Jahrhunderts zum Erben einsetzte.

Die Idee von der «organischen» Entwicklung der Kunst und unser Wissen vom Genius stehen, meine ich, in keinem Widerspruche miteinander. Sind es doch gerade die Grössten, in denen die «Entwicklung» sich darstellt; die andern zählen kaum. Ueber die Häupter der übrigen hinweg reichen jene einander in goldenen Schalen den begeisternden Trank.

ANHANG.

ZWEI MÜNCHENER HANDZEICHNUNGEN.

Ueber zwei Blätter der Münchener Handzeichnungensammlung, welche für uns von Interesse sind, kann ich nur anhangsweise noch berichten; ich wurde erst nach vollendetem Druck auf dieselben aufmerksam.

1. Das eine derselben (Mappe 117, Inv.-Nr. 2457, als Raffaelschule bezeichnet) ist ein merkwürdiges Beispiel einer dem raffaelischen Kreise zugehörigen Komposition, *die sich geradezu aus Donatello entlehnten Motiven zusammensetzt.* Von ausgeführten Werken der Schule bietet nur das Fresko der «Schenkung» Aehnliches. Die Anlehnung an den alten Meister ist auf unserem Entwurf jedoch eine noch weitgehendere. Dargestellt ist die Beweinung eines Bischofs.[1] Die Donatellosche Schöpfung, der die einzelnen Gruppen der Komposition, wie die Idee zu dem Ganzen entnommen wurde, ist jenes oft genannte Paduaner Relief mit der Darstellung der wunderbaren Findung des Herzens. Hinter der in der Mitte stehenden Bahre hier wie dort der Zug der Kerzen tragenden Mönche. Rechts vorn jene Gruppe zweier einander umfassender Frauen, die bei Donatello links erscheint. Dahinter der knieende Greis, ebenfalls im Gegensinne. Ganz links die Gruppe der beiden Jünglinge an dem Pfeiler, die Raffael zum «Heliodor» benutzt hatte. Der Entwurf des Schülers bietet nichts anderes als eine Kopie der Figuren Donatello's.[2] Die Gruppe sich Drängender rechts hinter der Bahre endlich der Inspiration nach auf die Gruppe links bei Donatello zurückgehend.

Das Blatt ist gut gezeichnet. Ob es Penni zuzuweisen ist, auf den wir hier ja zunächst kommen werden, überlasse ich dem Urteile Berufenerer.

---

[1] h. 25, br. 39,5; braune Federzeichnung.

[2] Die Gruppe, die vom Zeichner ganz links angebracht wurde, ist nicht völlig erhalten, ein Stück des Blattes fehlt hier. Was erhalten ist (die vordere Gestalt und der Arm der hinteren), genügt, um sie mit Sicherheit mit der Gruppe des Reliefs zu identificieren.

2. Im Text habe ich ausgeführt, dass Raffael *selbst* nach Donatello gezeichnet hat, und dass er es ist, durch dessen Skizzenblätter wahrscheinlich das Donatellosche Element in den Kreis der Schüler getragen wurde. Damit ist natürlich nicht bestritten, dass nicht einer der letzteren auch selbstständig Donatello könne studiert haben.

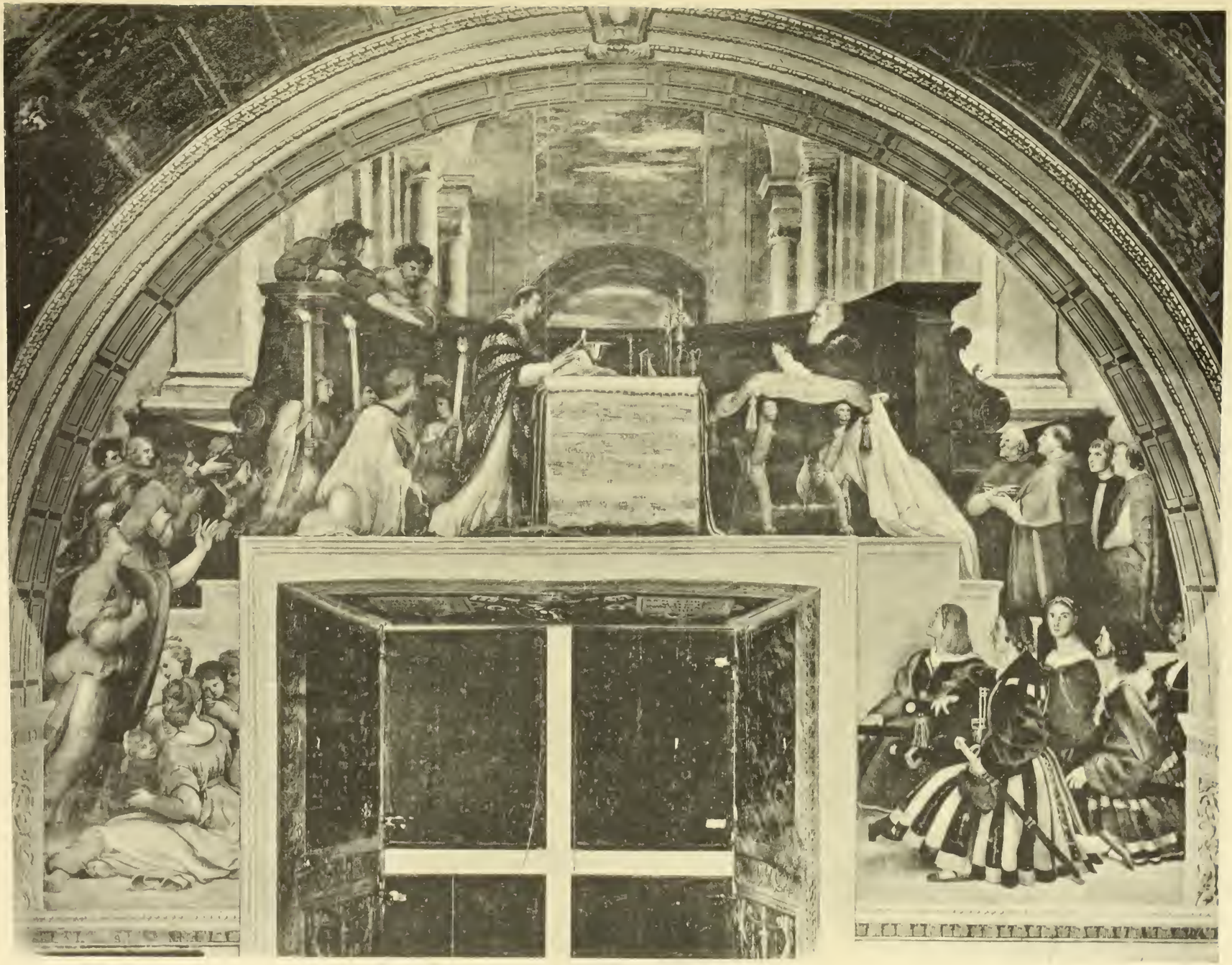
Ein zweites Blatt der Münchener Sammlung (Mappe 117, Inv.-Nr. 2463) liefert nun den Beweis, dass dieses geschehen ist.

Es ist zu bedauern, dass ich dasselbe nicht noch hier mit abzubilden vermag. *Nichts würde die Echtheit unseres Florentiner Fragmentes besser in's Licht setzen, als der Vergleich mit dieser in ihrer Art tüchtigen Zeichnung des Schülers.*

Die beiden Skizzen, die sich auf Vorder- und Rückseite unseres Blattes befinden (h. 26, br. 24,2; Federzeichnung in grünlich grauer Tinte), beziehen sich auf das von mir an vierter Stelle besprochene Relief mit der Heilung des jähzornigen Jünglings.[1] Die einzige nachweisbare Entlehnung aus dieser Komposition haben wir, wie wir sahen, auf dem Fresko der «Schenkung»; in einem eigenhändigen Werke Raffael's ist nirgends eine Spur einer solchen. Daraus zu folgern, dass Raffael an diesem vierten Relief möchte vorbeigegangen sein, während er nach den drei anderen gezeichnet habe, wäre ebenso voreilig, wie allein auf Grund jener auf dem Fresko der «Schenkung» sich findenden Entlehnung eine Zuweisung dieses Blattes an einen bestimmten Schüler, an Penni zu wagen. Denn es ist, wie im Text gesagt ist, äusserst wahrscheinlich, dass der letztere, der schon bei Raffael's Lebzeiten donatelleske Elemente zeigt, in Kompositionen, die unter Raffael's Leitung entstanden sind, jene Skizzen des *Meisters* nach Donatello gekannt und benutzt hat, die wir (im Zusammenhalt mit unserer Florentiner Skizze) ganz allein auf Grund der in den Werken Raffael's selbst sich findenden Bezüge zu erschliessen uns genötigt sehen. Es wäre zu wünschen, dass weitere Funde hier noch mehr Aufklärung gäben.

---

[1] Die Vorderseite zeigt die Hauptgruppe, die Rückseite die Figuren, welche die linke Ecke des Reliefs füllen.



TAF. VI: DIE MESSE VON BOLSENA. ROM, VATIKAN.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01043 8766